

ERLANGER BEITRÄGE ZUR
SPRACH- UND KUNSTWISSENSCHAFT

BAND I

REINHOLD GRIMM

GOTTFRIED BENN

DIE FARBLICHE CHIFFRE
IN DER DICHTUNG



VERLAG HANS CARL NÜRNBERG



Digitized by the Internet Archive
in 2026

ERLANGER BEITRÄGE ZUR SPRACH- UND KUNSTWISSENSCHAFT

Band 1 Grimm – Gottfried Benn

ERLANGER BEITRÄGE ZUR SPRACH- UND KUNSTWISSENSCHAFT

Herausgegeben von den Professoren der Universität Erlangen: SIEGFRIED BEYSLAG (Deutsche und skandinavische Philologie), HEINZ O. BURGER (Neuere deutsche Literaturgeschichte), ARNO ESCH (Englische Philologie), KARL HOFFMANN (Vergleichende indogermanische Sprachwissenschaft), ALBERT JUNKER (Romanische Philologie), HEINRICH KUEN (Romanische Philologie), WILHELM LETTENBAUER (Slavische Philologie), KARL OETTINGER (Kunstgeschichte), ERNST SCHWARZ (Germanistik), OTTO SEEL (Klassische Philologie)

BAND I REINHOLD GRIMM
GOTTFRIED BENN - DIE FARBLICHE CHIFFRE
IN DER DICHTUNG



VERLAG HANS CARL NÜRNBERG

1958

GOTTFRIED BENN
DIE FARBLICHE CHIFFRE IN DER
DICHTUNG

Von

REINHOLD GRIMM



Diss. Erlangen vom 12.1.1958.

Teildruck (vgl. Vorbemerkung),



VERLAG HANS CARL NÜRNBERG

1958

INHALT

Vorbemerkung	7
I. Die Reise	10
1. Rönnes Zustand	12
2. Die Verwandlung und ihre Folgen	16
3. Die farbliche Chiffre	26
II. Das Südwort	41
III. Der stygische Traum	50
1. ‚Der Traum‘	50
2. ‚Blaue Stunde‘	59
IV. Der Gesamt-Komplex	72
1. Der inhaltliche Komplex	72
2. Das Wortfeld	74
3. Die Verwendungsformen	83
4. Definition und Anwendung	85

VORBEMERKUNG

Diese Studie, die anhand des Werkes von Gottfried BENN eine besondere Form der dichterischen Farbverwendung aufzeigen möchte, gehört trotz ihres beinahe monographischen Charakters in einen größeren Zusammenhang. Sie bildet den dritten und wichtigsten Teil einer umfassenden Arbeit, die unter dem Titel ‚Untersuchungen zur poetischen Funktion der Farben‘ der Philosophischen Fakultät der Universität Erlangen als Dissertation vorgelegen hat. Da dort der Versuch gemacht wurde, die dichterische Farbverwendung systematisch darzustellen, ist eine Zusammenfassung der dabei gewonnenen Ergebnisse geboten; denn nur so kann die folgende Studie richtig eingeordnet werden.

Gegenstand der Untersuchungen war die Farbe im geformten Wort, und zwar allein dann, wenn sie kraft ihrer besonderen Eigenart sich als befähigt erwies, über die bloße Nachahmung hinaus zu einem selbständigen dichterischen Ausdrucksmittel zu werden. Damit blieben sowohl alle vor dem Bereich der Dichtung liegenden Farbprobleme als auch jene vielfach erörterten Fragen nach dem Naturgefühl oder dem Licht- und Farbenerlebnis eines bestimmten Dichters von vornherein ausgeschlossen.

In Anlehnung an PONGS¹ wurde die Vielzahl der Erscheinungen zunächst in konstruktive und figurative Formen gegliedert. Konstruktive Verwendung schließt alle die Fälle ein, wo Farben als innerlich selbständige Bauelemente fungieren; figurative Verwendung hingegen meint, daß die auftretenden Farben in irgendeiner Weise metaphorisch verknüpft werden. Ein dritter Teil – die vorliegende Studie – behandelte dann jene komplexe Großform der dichterischen Farbverwendung, die sich aus dem Zusammenwirken konstruktiver und figurativer Elemente ergibt. Die ständige Vieldeutigkeit jedes Farbworts, in dem sich ja malerische oder konkret-anschauliche Bedeutungen mit psychologischen und symbolischen treffen, diente zu weiterer Differenzierung.

Als einfachste Form der konstruktiven Verwendung stellte sich die ‚Tönung‘ durch Häufung des Farbworts dar, deren Wesen in möglichst weitgehender und gleichmäßiger Erfüllung einer Aussage besteht. Die Vereinigung verschiedener Bezüge, die für das Farbwort charakteristisch ist,

¹ Hermann PONGS, Das Bild in der Dichtung I, Marburg 1927.

tritt hier, neben einer wirksamen Intensivierung, vielleicht am stärksten in Erscheinung¹. Im Raum des lyrischen Gedichts gesellt sich die Einheit von Farbe und Lautwert hinzu².

Der farbliche Kontrast erwies sich als zweite konstruktive Form, der Bedeutung zukommt. Inhaltliche Gegensätze werden durch ihn sichtbar gemacht, herausgehoben, verstärkt; wobei die Möglichkeiten von der reinen Gegenüberstellung zweier Farben bis zur Farbenallegorie und zur Gedankenausfaltung farblicher Gegensätze reichen. Beispiele für diese Art der Farbverwendung bieten – um die beiden Extreme zu veranschaulichen – Max DAUTHENDEY³ und der Negerlyriker Basil McFARLANE⁴. Von den kleineren Bauformen schließlich sei nur die ‚Abfolge‘ erwähnt, die mit einer bestimmten Farbe, welche festgehalten wird, nacheinander verschiedene Gegenstände oder Vorstellungen verknüpft⁵.

Unter den figurativen Formen sind vor allem zwei zu nennen. Die eine kann man als Farb-Metapher im engeren Sinne bezeichnen; sie umfaßt alle jene Fälle, in denen die Farbe, weil mehreren Gegenständen oder Vorstellungen gemeinsam, als Vergleichsbasis für ein Bild dient. Aus der Begrenztheit solcher Verbindungen erwachsen feste Formeln, die sich als Topoi durch die ganze Literaturgeschichte verfolgen lassen: etwa das berühmte ‚Rosengewölk‘ mit seinen zahlreichen Variationen, das auf der Gemeinsamkeit der roten Farbe beruht, oder das auf dem gemeinsamen Blau basierende ‚Veilchenaue‘. Durch Kontamination, psychologische und symbolische Ergänzung oder Einbezug des Lautwerts ergeben sich weitere Möglichkeiten⁶.

‚Farbliche Verfremdung‘ trifft am besten das Wesen der zweiten figurativen Hauptform, die nun gerade das Gegenteil der Farb-Metapher darstellt. Es handelt sich hier um das aus der antiken Rhetorik geläufige Oxymoron, das im Bereich der Farbe zu Verbindungen wie ‚schwarze Milch‘⁷, ‚blaues Wild‘⁸ u. ä. führt. Dieser Vorgang, der in der Bildenden Kunst Parallelen hat⁹, liefert als Ergebnis den Eindruck eines fundamentalen Andersseins, eben einer völligen Verfremdung der gewohnten Welt: negativ, Grauen

¹ Ganz deutlich etwa beim Grün in KELLERS ‚Grünem Heinrich‘.

² Man vergleiche das Zusammenwirken von Schwarz und A-Lauten in WEINHEBERS ‚Kirchenplatz in Tarascon‘ (Werke ed. Nadler I, 552).

³ Werke IV, 117.

⁴ Jacob and the Angel, British Guiana 1952, 5 f.

⁵ Etwa bei Hermann HESSE, Gesammelte Werke, Berlin 1952, V, 638.

⁶ Sehr schön, wenn auch abseits von jedem Topos, zeigt RILKES ‚Blaue Hortensie‘ (Gesammelte Werke III, 65) die Farbe als Vergleichsbasis.

⁷ Paul CELAN, Mohn und Gedächtnis, 2. Aufl. Stuttgart 1954, 37 ff.

⁸ Georg TRAKL, Die Dichtungen, 6. Aufl. Salzburg 1938, 79.

⁹ Man denke etwa an Franz MARC.

und Zerstörung aussagend, in der Regel durch Schwarz; positiv, als eine Überhöhung ins Traum- und Märchenhafte, durch bunte Farben, namentlich Blau und Gold. Am deutlichsten tritt die Verfremdung bei TRAKL in Erscheinung, dessen lyrisches Werk ja weitgehend von ihr bestimmt wird; aber auch schon im Volkslied finden wir sie, freilich ins Scherzhafte gewendet¹. Die Ambiguität des substantivierten Verbums ‚Grauen‘ (in der Bedeutung ‚Grauwerden‘), das ja neuhochdeutsch mit dem selbständigen Nomen ‚Grauen‘ (= Graus, Entsetzen) verschmilzt, steht dagegen ganz am Rande².

Das Werk Gottfried BENNS bietet nun jene höchst komplexe Form der Farbverwendung, in der sich konstruktive und figurative Elemente mit zentralen Bereichen der dichterischen Weltanschauung zu unauflöslicher Einheit verbinden: die *farbliche Chiffre*. Die eigentümliche Struktur dieses Gebildes bedingt zweierlei: einmal, zumindest in den für die Farbverwendung entscheidenden Teilen, die Behandlung des BENNSchen Gesamtwerks, zum andern eine Skizzierung der weltanschaulichen Hintergründe, aus denen es herauswächst. Damit ist aber auch der Gang der folgenden Untersuchungen vorgezeichnet: anhand einer Text-Interpretation beleuchten sie zunächst diese Hintergründe und betrachten die farbliche Chiffre, wie sie vor allem in der frühen Prosa des Dichters erscheint; daran schließen sich eine Betrachtung der genetischen Funktion des Farbworts im schöpferischen Prozeß sowie zwei Einzel-Interpretationen von Gedichten aus den späteren Jahren; das vierte Kapitel endlich faßt die gewonnenen Resultate zusammen und versucht, die farbliche Chiffre allgemein zu definieren.

¹ Des Knaben Wunderhorn, Neudruck der Heidelberger Originalausgabe, Meersburg 1928, II, 443 f.

² Vgl. EICHENDORFFS ‚Zwielicht‘ (Werke ed. Kosch I, 1, 7).

I. DIE REISE

Unsere Analyse setzt beim entscheidenden Abschnitt der Erzählung ‚Die Reise‘ (1916) an:

Da trat ein Herr auf ihn zu, und ba ha, und schön Wetter ging es hin und her, Vergangenheit und Zukunft eine Weile im kategorialen Raum. Als er fort war, taumelte Rönne.

Sie alle lebten mit Schwerpunkten auf Meridianen zwischen Refraktor und Barometer, er nur sandte Blicke über die Dinge, gelähmt von Sehnsüchten nach einem Azimut, nach einer klaren logischen Säuberung schrie er, nach einem Wort, das ihn erfaßte. Wann würde er der erzene Mann, um den tags die Dinge brandeten und des Nachts der Schlaf, der gelassen vor einem Bahnhof stände, wieviel Erde es auch gäbe, der Verwurzelte, der Unerschütterliche?

10 *Reisen hatte er gewollt; aber nun schienen Gleise über die Straße, und schon sank sein Blick. Ob, daß es eine Erde gab, wirklich grün, stark irden, silbern verfernt, über die die Augen strichen wie ein Flügel, und Städte, flache weiße, an Küsten und Kutter, braune, die man hinnahm, liebte und vergaß.*

Oder ein Leben um das Radwerk einer Uhr. Um Hyazinthenknollen die Hand.
15 *Die Schulter, die das Fischnetz zog, silbern und ihr Abwurf auf den Strand.*

Da, durch die belle dünne Luft, in die die Knospen ragten, und unter dem ersten Stern, kam eine Frau vorbei und roch blau und langte Rönne nach dem Schädel und legte ihn tief in den Nacken, bettend, und über der Stirn stand die frühe Nacht.

Rönne schluchzte auf: wer knirschte so tief wie ich unter dem Stoff, wer ist so geknechtet von den Dingen nach Zusammenhang als ich, aber eben dies schweifende Gewässer, tief, dunkel und veilchenfarben, aus dem Aufklaff einer Achsel – mich stäubt Zermalmung an.

Zwischen die Straßen rinnt Nacht, über die weißen Steine blaut es, es verdichtet sich die Entrückung; die Sträucher schmelzen, welches Vergehn! –

Nun fiel ein Regen und löste die Form. Wohnungen traten unter laues Wasser, in
25 *Frühlingsgewölke stand alle Stadt. Über ihr aber schwebte er, entrückt, einsam, mit einer Krone irgendwoher. Jäh wurde er der Herr mit Koffer, der auf die Reise ging durch Aue und Rand. Schon wogten Hügel heran, weich bewaldert; nun brüderlich die Äcker, die Versöhnung kam.*

Er sah die Straße entlang und fand wohn.

30 *Einrauschte er in die Dämmerung eines Kinos, in das Unbewußte des Parterres. In weiten Kelchen flacher Blumen bis an die verhüllten Ampeln stand rötliches Licht. Aus Geigen ging es, nah und warm gespielt, auf der Ründung seines Hirns, entlockend einen wirklich süßen Ton. Schulter neigte sich an Schulter, eine Hingebung; Geflüster, ein Zusammenschluß, Betastungen, das Glück. Ein Herr kam auf ihn zu, mit Frau und Kind,*

35 *Bekanntschaft zuwerfend, breiten Mund und frohes Lachen. Rönne aber erkannte ihn nicht mehr.*

Er war eingetreten in den Film, in die scheidende Geste, in die mythische Wucht.

Groß vor dem Meer wölkte er sich um den Mantel, in hellen Brisen stand in Falten der Rock; durch die Luft schlug er wie auf ein Tier, und wie kühlte der Trunk den Letzten
40 *des Stamms.*

Wie er stampfte, wie rüstig blähte er das Knie. Die Asche streifte er ab, lässig, bekommen von den großen Dingen, die seiner harrten aus dem Brief, den der alte Diener brachte, auf dessen Knien der Ahn geschaukelt.

Zu der Frau am Bronnen trat edel der Greis. Wie stützte die Amme, am Busen das
45 *Tuch. Wie holde Gespielin! Wie Reh zwischen Farren! Wie ritterlich Weidwerk! Wie Silberbart!*

Rönne atmete kaum, behutsam, es nicht zu zerbrechen.

Denn es war vollbracht, es hatte sich vollzogen.

Über den Trümmern einer kranken Zeit hatte sich zusammengefunden die Bewegung
50 *und der Geist, ohne Zwischentritt. Klar aus den Reizen segelte der Arm; vom Licht zur Hüfte, ein heller Schwung, von Ast zu Ast.*

In sich rauschte der Strom. Oder wenn es kein Strom war, ein Wurf von Formen, ein Spiel in Fiebern, sinnlos und das Ende um allen Saum.

Rönne, ein Gebilde, ein heller Zusammentritt, zerfallend, von blauen Buchten benagt,
55 *über den Lidern kichernd das Licht.*

Er trat auf die Avenue. Er endete in einem Park.

Dunkel drohte es auf, bewölkt und schauernd, wieder aus dem Gefühl des Schlafs, in den man sank, ohne einen Wirbel über sich zu lassen, negativ verendet, nur als Schnittpunkt bejagt; aber noch ging er durch den Frühling, und erschuf sich an den hellen Ane-
60 *monen des Rasens entlang und lebnte an eine Herme, verstorben weiß, ewig marmorn, hierher zerfallen aus den Brüchen, vor denen nie verging das südliche Meer.¹*

Drei Hauptteile lassen sich aus diesem Abschnitt zunächst ausgliedern. Der erste liegt vor der Begegnung mit der Frau (1–15); der zweite umfaßt diese Begegnung (16–28) und den auf sie folgenden Besuch des Kinos (30–55), die beide durch einen kleineren Einschnitt getrennt sind (29); der dritte bringt das Verlassen des Kinos, den Weg in den Park und damit den Abschluß der Erzählung überhaupt (56–61). Auf das knappste zusammengefaßt, läßt sich das ganze hier geschilderte Geschehen als Eintritt eines verwandelnden Ereignisses umreißen. Daraus ergeben sich drei Fragen: a) In welchem Zustand befand sich Rönne vor der Verwandlung? b) Was bewirkt diese Verwandlung und wohin führt sie? c) Wie äußert sich dieser Vorgang sprachlich? (Eine Stiluntersuchung liegt jedoch nur soweit in unserer Aufgabe, als es sich um die farbliche Chiffre handelt.)

¹ Frühe Prosa und Reden 56 ff.

1. RÖNNES ZUSTAND

Das Zusammentreffen mit einem Herrn, der sich sicher im ‚kategorialen Raum‘ (2) bewegt, veranlaßt Rönne zu einer Betrachtung über seine Lage. Die andern, sieht er, bewältigen offensichtlich die Welt mit diesen Kategorien KANTS; sie handhaben wissenschaftliche Instrumente, mit denen sie eine Ordnung in ihr herstellen; sie verfügen über eine Beziehung zwischen ihrem Ich und den Dingen. Er aber sucht vergebens nach einem festen Punkt, der es ihm gestattet, sich im Treiben der Dinge zu verwurzeln, die Welt ins Lot, in logisch überschaubare Bezüge zu bringen; er ist ‚gelähmt von Sehnsüchten nach einem Azimut‘ (5), der ihm versagt bleibt.

Das Verhältnis von Wirklichkeit und Mensch ist also Rönnes Problem. Was freilich bisher in dieser Frage Sicherheit verbürgte, zerfällt mehr und mehr in seinen Händen; er ist ortlos geworden vor der allgemeinen ‚funktionellen Austauschbarkeit‘¹, die ihn umgibt. Wie Pameelen, die gleichzeitig entstandene Dramenfigur, hat er zwar immer wieder verzweifelte Versuche unternommen, das Netz der Begriffe über die Dinge zu werfen, aber sie alle endeten erfolglos. Daher kommt es, daß Rönnes sich nicht mehr als Persönlichkeit fühlt, daß er, ohne eine ‚kontinuierliche Psychologie‘², sich gleichsam nur noch ‚negativ‘, als ‚Schnittpunkt‘ (58 f.), als ‚nacktes Vakuum der Sachverhalte‘³ erleben kann und ängstlich davor zurückschreckt, aus dem engen Umkreis seiner täglichen Pflichten, in dem er sich noch einigermaßen geordnet weiß, in das Fragwürdige hinauszutreten.

In dieser Situation befindet sich Rönne zu Beginn der Erzählung. Sie setzt mit einer Reflexion über eine Reise nach Antwerpen ein, die sich ihm plötzlich lockend vor Augen gestellt hat. Doch kaum hat er diesen Gedanken gefaßt, als ihm auch schon bewußt wird, daß es zu einer Reise einer kontinuierlichen Persönlichkeit bedarf, die etwas in sich aufnehmen, sich seelisch bereichern kann; daß für sie eben jenes geordnete Verhältnis zur Welt Voraussetzung ist, das er nicht mehr besitzt:

*Denn wo waren Garantien, daß er überhaupt etwas von der Reise erzählen könnte, mitbringen, verlebendigen, daß etwas in ihn träte im Sinne des Erlebnisses?*⁴

Er schiebt den Gedanken von sich und geht ins Kasino, um zu essen.

Während der Mahlzeit erhebt sich zwischen den Herren ein kleiner Disput über eine Tropenfrucht und deren Verdaulichkeit, dem RÖNNE schweigend zuhört, die Geradheit und Zielsicherheit, mit der man hier die nebensäch-

¹ Doppelleben 34.

² a. a. O. 31.

³ a. a. O. 23.

⁴ Frühe Prosa und Reden 49 f.

lichsten Dinge behandelt, voll scheuer Bewunderung verfolgend. Schließlich wagt er es sogar, nach langem inneren Kampf, sich in das Gespräch einzuschalten und eine Bemerkung zu machen, die die Herren wohlwollend zur Kenntnis nehmen:

Jubel in ihm, Triumphgesänge. Nun hallte Antwort mit Aufrechterhaltung gegenüber Zweiflern, und das galt ihm. Einreibung geschah, Bewertung trat ein: Fleisch aß er, ein wohlbekanntes Gericht; Äußerungen knüpften an ihn an, zu Ansammlungen trat er, unter ein Gewölbe von großem Glück; selbst Verabredung für den Nachmittag zuckte einen Augenblick lang ohne Erbeben durch sein Herz.¹

Es ist Rönne durch äußerste Anstrengung also noch einmal gelungen, sich für kurze Zeit zu dem Gefühl einer kontinuierlichen Persönlichkeit inmitten einer überschaubaren Welt durchzuringen. Aber der Verfall seiner naturhaften Vitalität, die nicht mehr in der Lage ist, die psychischen Anforderungen dieses Jahrhunderts zu ertragen, schreitet unaufhaltsam vorwärts, wie BENN in ‚Doppelleben‘ ausführlich kommentiert². Schon während Rönne das Kasino verläßt, spürt er, wie er wieder in seinen alten Zustand zurücksinkt.

Rönne resigniert. Die Qual dieser immer neuen Versuche hat ihn erschöpft; er sehnt sich nach einer kleinen Besänftigung, nach etwas Wohltuendem. Es ist dieselbe Haltung, die auch in der Erzählung ‚Gehirne‘ (1914) geschildert wird, wo Rönne als der Arzt, der viel seziiert, der hundert oder auch tausend Gehirne in Händen gehalten hat, erscheint. Das Sezieren und Betrachten der Gehirne hat jenen Doppelsinn, der aus dem folgenden Satz deutlich wird:

Nun halte ich immer mein eigenes (Gehirn) in meinen Händen und muß immer darnach forschen, was mit mir möglich sei.³

Es ist ja stets die gleiche Situation, die BENN in diesen frühen Erzählungen gestaltet, von kompositorischen Unterschieden und Verschiebungen innerhalb der Problemstellung abgesehen. Der Rönne aus ‚Gehirne‘, der so zum Chefarzt spricht, liegt wochenlang apathisch herum, hilflos einem Geschehen ausgeliefert, dem er nicht mehr gewachsen ist; er dämmert nur noch in seinem Bett dahin, während er in der Erzählung ‚Reise‘ immer wieder aufs neue seine vergeblichen Anstrengungen, die Wirklichkeit zu bewältigen und sich als Persönlichkeit zu konsolidieren, aufnimmt. Auch der auf das Essen folgende Gang durch die Vorstadtstraßen dient zu nichts anderem:

¹ a. a. O. 53.

² Doppelleben 31 f.

³ Frühe Prosa und Reden 84.

Aufzunehmen gilt es, rief er sich zu, einzuordnen oder prüfend zu übergehn. Aus dem Einstrom der Dinge, dem Rauschen der Klänge, dem Fluten des Lichts die stille Ebene herzustellen, die er bedeutete.¹

Aber schon bei dem Gedanken, einem Bekannten zu begegnen, der ihn nach dem Ziel seines Weges fragen könnte, empfindet Rönne Grauen; wenn er ehrlich zu sich selbst ist, muß er sich eingestehen, daß er „keiner Verknotung mächtig“² ist, daß er im Grund ins Fragwürdige geht. So bescheidet er sich damit, die Dinge, die er vor sich sieht, wie ein kleines Kind zu benennen:

Scheu sah er sich um; höhnisch standen Haus und Baum; unterwürfig eilte er vorbei. Haus, sagte er zum nächsten Gebäude; Haus zum übernächsten; Baum zu allen Linden seines Wegs. Nur um Vermittelung handelte es sich, in Unberührtkeit blieben die Einzel-dinge; wer wäre er gewesen, an sich zu nehmen oder zu übersehen oder, sich auflehnend, zu erschaffen? Ein bißchen durch die Sonne gehen, mehr wollte er ja nicht; es warm haben, und der Himmel hatte ein Blau: nie endend, mütterlich und sanft vergebend.³

Geborgenheit, also jenes Gefühl, nach dem er sich verzehrt, teilt Rönne dem Blau des Himmels zu. Wir notieren das, stellen aber die Betrachtung der farblichen Chiffre einstweilen noch zurück. Denn nun kommen Rönne bereits neue Zweifel: hatte er sich bei dem Gedanken, nach Antwerpen zu fahren, nur unfähig gefühlt, die Wirklichkeit, die er antreffen würde, einzuordnen, zu verarbeiten im Rahmen einer kontinuierlichen Persönlichkeit, so scheut er jetzt überhaupt vor der Berührung mit neuen, unvertrauten Dingen zurück, weil er sich nicht einmal mehr durch die einfache Nennung ihrer Namen in ihnen zurechtfindet. Jeder Schritt, den er tut, trägt ihn an den Rand eines Abgrunds:

Weit war er noch nicht von seinem Krankenhaus entfernt, da übermannte ihn schon die Not. Wohin trug er sich denn, etwa in das All? War er der Träumer denn, weich streifend den Hang, oder der Hirt auf den Hügeln? Trat an die Maikastanie vielleicht er, den Ast beklopfend mit dem Hornmesser, bis in Saft vom Zweige die Rinde glitt und wurde die geböhlte Flöte? Gesänge, hatte er sie? War er vielleicht der Freie, der in Segeln schritt, und überall die Erde, löschend mit seinem Blick? O, er war wohl schon zu weit gegangen! Schon schwankte vor der Straße Feld unter gelben Stürmen gefleckter Himmel, und ein Wagen hielt am Saum der Stadt. Zurück! hieß es; denn heran wogte das Ungeformte, und das Uferlose lag lauernd.⁴

¹ a. a. O. 55.

² *ibid.*

³ *ibid.*

⁴ a. a. O. 56.

Der Träumer, der Hirt, der Freie: das alles sind beispielhafte Formen eines ungebrochenen Menschentums, die in einer geordneten Welt leben. Sie bewältigen leicht und sicher die Wirklichkeit; sie schreiten ‚in Segeln‘, Rönne eilt ‚unterwürfig‘ an Vorstadthäusern vorbei; sie ‚löschen die Erde‘ mit ihren Blicken, Rönne bebt vor einem drohend gefleckten Himmel, der sich plötzlich zeigt, und vor dem wie ein Schiff im Seegang schwankenden Feldern zurück. Er muß, will er sich nicht im Grenzenlosen verlieren, in seinem engsten Bereich bleiben, sich an die nächstliegenden Dinge herantasten, um so vielleicht doch noch, trotz allem, sich als abgeschlossenes Ich in der Welt zu verankern. Kaum aber hat er, nun auf dem Rückweg, begonnen, einige Beziehungen zwischen den Dingen zu finden, indem er ganz vorsichtig eines neben das andere stellt, als ihn der lärmende Herr, mit dessen Erscheinen der zitierte Abschnitt einsetzt, gleichsam mit einem Wassersturz von Kategorien überfällt, Vergangenheit und Zukunft in einer Rönne nicht mehr nachvollziehbaren Weise qualvoll verknüpfend.

Rönne versteht nicht mehr, wie er an eine Reise hat denken können. Schon beim Anblick von Geleisen muß er nun hoffnungslos den Blick senken (10-11). Und dennoch, sagt er sich, gibt es doch eine ‚wirkliche‘ Erde, in der man reisend, betrachtend etwas aufnehmen und wieder vergessen kann; es gibt Möglichkeiten, die Realität zu bewältigen: in den einfachen Daseinsformen zum Beispiel, wie der des Gärtners oder Fischers (11 ff.). Feststellung, Zweifel, Anerkennung und Wunsch sind hier ineinander verwoben. Mitten in diese Gedanken bricht die Begegnung mit der Frau und damit die Verwandlung.

Zur Zusammenfassung der Lage Rönnes bietet sich eine Bemerkung des Dichters an, die in dem Rechenschaftsbericht ‚Lebensweg eines Intellektualisten‘ steht und sich auf Pameelen – nach BENN ein gesteigerter Rönne – bezieht:

Keine Welten mehr zu leben, keine Wirklichkeiten mehr zu fühlen, keine Erkenntnisse mehr zum Glauben, dabei ewig gereizt der in diesen Breiten nächst dem Hunger brutalste Trieb, die Einheit des Denkens herzustellen, dieser Trieb nach Definition, qualvoller als der Hunger und erschütternder als die Liebe . . .¹

Dieser Trieb nach Definition, nach Ordnung, nach echter Beziehung zwischen Ich und Welt beherrscht Rönne zwar noch, aber er ist schon nahe an der Resignation, schon zu sehr erschöpft von all den erfolglosen Bemühungen. Kategorial, in Raum und Zeit, historisch-geographisch ist diese Welt nicht mehr zu fassen, die Persönlichkeit nicht mehr zu verfestigen. Was bleibt also Rönne?

¹ Doppelleben 39.

Es mußte etwas Drittes eintreten, eine Vermischung, und der strebte er unaufhörlich zu, etwas, was gleichzeitig eine Aufhebung war und eine Verschmelzung, aber das gab es nur für Momente, in Fallkrisen, von Durchbruchcharakter, und das war immer der Vernichtung nahe.¹

Dieses Dritte löst die Begegnung mit der Frau in Rönne aus.

2. DIE VERWANDLUNG UND IHRE FOLGEN

Wie geht diese Verwandlung vor sich? Wir betrachten zunächst, was unser Text darüber aussagt.

Die Frau legt Rönnes Schädel in den Nacken; sie bettet das Gehirn, den Sitz des Bewußtseins, mütterlich zurück (17 f.). Wir wissen nicht, wie lange dieser Vorgang dauert; aber daß er bis an den Rand mit Erleben erfüllt ist, erweisen die nachfolgenden Sätze, die man kaum als zeitlich reihend, sondern eher als die Aussage des ersten variierend und erweiternd zu verstehen hat. Das gilt auf jeden Fall bis Zeile 23, setzte sich aber auch darüber hinaus bis zu dem erwähnten Einschnitt (29) fort.

Das Ereignis trifft Rönne mit elementarer Gewalt. Wir müssen uns den folgenden Satz etwas genauer ansehen, um uns den Vorgang klarzumachen. Sein erster Teil (,wer knirschte . . . als ich') enthält die Qual des zwanghaften Strebens nach kontinuierlicher Persönlichkeit, nach Verankerung in Zeit und Raum, nach logischer Ordnung der Welt; er ist durch die Konjunktion ,aber' vom zweiten Teil getrennt, der zuerst im Bild noch einmal die Begegnung, d. h. das verwandelnde Ereignis, aussagt und dann (nach dem Gedankenstrich) von einer drohenden Vernichtung spricht. Diese drei Inhalte entladen sich in Rönnes Aufschluchzen.

Das Verlangen nach Einheit ist bekannt; die Konjunktion ,aber' jedoch scheint das Erlebnis mit der Frau diesem Streben entgegenzusetzen. Andererseits wieder heißt es am Schluß: ,mich stäubt Zermalmung an'. Wie ist der Satz zu verstehen? Wenn man vorausblickt, findet man lauter Verben, die eine Auflösung, etwas Flüssig-Bewegtes, Formloses aussagen: rinnen (22), schmelzen (23), vergehen (23); ja vom Regen, der plötzlich zu fallen beginnt, wird ausdrücklich gesagt, daß er die Form löse (24). Dem steht aber wiederum der Satz ,es verdichtet sich die Entrückung' (22 f.) gegenüber.

Rönne schwebt: er fühlt mithin eine innere Erhabenheit; er wird einsam entrückt, ,mit einer Krone irgendwoher' (25 f.). Wir dürfen also jenen mit dem übrigen unvereinbaren Satz (22 f.) als Intensivierung der (vorher noch nicht genannten) Entrückung auffassen und so den Widerspruch zunächst lösen.

¹ a. a. O. 27.

Nun taucht aber plötzlich wieder das Bild des Reisenden auf, mehr noch: Rönne wird selbst zum Herrn mit Koffer, der sich durch die Landschaft bewegt (26) und die Welt als ‚weich‘ und ‚brüderlich‘ empfindet. ‚Die Versöhnung kam‘: damit ist deutlich formuliert, daß Rönne nunmehr endlich ein echtes Verhältnis zur Wirklichkeit gefunden hat.

Die Begegnung mit der Frau erfüllt also sein Streben; gleichzeitig aber wird, und zwar noch ehe der Regen fällt, von einer völligen Auflösung gesprochen; ja diese Begegnung scheint sogar im Gegensatz zu jenem Drang nach Ordnung zu stehen. Wie läßt sich dies alles in Zusammenhang bringen?

Zieht man BENNS Äußerung aus ‚Doppelleben‘ heran (s. o.), so findet man, daß dort zweierlei gesagt wird: jenes ‚Dritte‘ nämlich schließe sowohl eine ‚Aufhebung‘ als auch eine ‚Verschmelzung‘ in sich. In dem Kommentar wird weiter vom Verfall einer nur ‚historisch überlagernden, jahrhundertelang unkritisch hingenommenen Oberschicht‘ geredet¹, welcher der Dichter tiefere seelische Bereiche, die er ‚das Rauschhafte‘ nennt², gegenüberstellt. Es handelt sich also, erkennen wir, um die *Aufhebung des Bewußtseins* mit seinen Anschauungsformen und Kategorien und eine dadurch gelingende rauschhafte *Verschmelzung* mit dem Sein. Das ist eine Erfahrung, die sich der mystischen Partizipation der Primitiven vergleichen läßt, und in der Tat bezieht sich BENN häufig auf diesen Begriff³. Die Interpretation aus dem ‚Lebensweg eines Intellektualisten‘ fährt mit einem Selbstzitat aus der Erzählung ‚Der Geburtstag‘ (1916) fort:

„Manchmal eine Stunde, da bist du, der Rest ist das Geschehen, manchmal die beiden Welten schlagen hoch zu einem Traum“, sagt Rönne. Welche beiden Welten also? Das Ich und die Natur. Was ergeben sie? Im Höchstfall einen Traum . . . wann ist es (dieses Prinzip) in Wirkung, wann „rauscht“ es? „Wenn du zerbrochen bist.“⁴

Die Frau hat dieses aus Auflösen und Verschmelzen bestehende ‚Hochschlagen‘ in Rönne bewirkt; damit lösen sich die Widersprüche, die wir zunächst vor uns sahen. Nun läßt sich aber auch die Funktion der Konjunktion ‚aber‘ (20) erklären, die das Erlebnis mit der Frau dem Streben nach Erfassung der Wirklichkeit entgegenzusetzen schien. Die ganze Problematik Rönnes und damit alle Spannung der an äußerer Handlung armen Erzählung ballt sich in diesem Satz (19 ff.) zusammen: das Verlangen nach ‚klarer logischer Säuberung‘ (6), nach Verankerung der Welt im ‚katego-

¹ Doppelleben 31.

² a. a. O. 32.

³ z. B. Frühe Prosa und Reden 231 f.

⁴ Doppelleben 32; mit einigen Interpunktionsänderungen gegenüber der in ‚Frühe Prosa und Reden‘ abgedruckten Erzählung, die aber auf den Sinn keinen Einfluß haben, und mit der Ersetzung von ‚Fluten‘ durch ‚Welten‘ in Zeile 2.

rialen Raum', nach Herstellung eines Zusammenhangs zwischen Ich und Welt; die Gewalt der plötzlich auf ihn einstürzenden Verwandlung mit Aufhebung des Bewußtseins und rauschhafter Partizipation an der Welt; und schließlich die Gefahr der drohenden Vernichtung, vor die diese ‚Fallkrise‘ führt. Die Konjunktion ‚aber‘ ist hier nicht mehr kausal zu deuten¹; sie affiziert nur noch Bezüge zwischen den einzelnen Satzgliedern und gibt damit Rönnes Streben nach kategorialer Bewältigung der Wirklichkeit bei gleichzeitigem Wissen um die Unmöglichkeit der Erfüllung, seine Angst vor dem Ungeformten und zugleich die Beglückung, die die versöhnende Verschmelzung ihm gewährt – dies alles aber als über dem Abgrund des Scheiterns schwebend, auf die einzig adäquate Weise wieder². Auch das Wort ‚verdichten‘ erweist sich nun als doppeldeutig: sagt es doch nicht nur eine Intensivierung der Entrückung aus, sondern auch, in verhüllter Andeutung, die ‚dichte‘ Beziehung Rönnes zum Sein in jenem Augenblick.

Einen anderen Charakter von Ambiguität tragen diejenigen Worte (meist Verben), die den Einbruch der Nacht und das Fallen des Regens schildern. Sie spiegeln das in Rönne sich Ereignende in der äußeren Welt; denn auch Nacht und Regen sind Vorgänge, die die Formen verwischen, undeutlich machen, auflösen. So wird also das Erleben im seelischen Bereich ergänzt durch Entsprechungen aus dem Leben der Natur: die Verschmelzung von Ich und Welt ist vollkommen. Weil dieses Stilmittel etwas Innerseelisches konkretisiert, nennen wir es Konkretisierung.

Mit dem Satz ‚Er sah die Straße entlang und fand wohin‘ (29) erfolgt ein Einschnitt. Die Begegnung mit der Frau und ihre unmittelbaren Folgen sind nun zwar abgeschlossen, aber sie bilden im folgenden die Basis für die neuen Erfahrungen, die Rönne beim Besuch des Kinos macht.

Die ersten Sätze variieren zunächst noch einmal die einzelnen Elemente der verwandelnden Begegnung (30 ff.): das ‚Einrauschen‘ in das ‚Unbewußte des Parterres‘ läßt das eben erlebte rauschhafte Versinken anklingen; die Nähe, Wärme, Wirklichkeit (38) dieser ganzen Atmosphäre mit ‚Hingebung‘, ‚Zusammenschluß‘, ‚Glück‘ sind nur andere Formulierungen der Realitätserfassung. Die Entrückung dauert also fort. In ihr aber erkennt Rönne keine Herren aus ‚kategorialem Raum‘ mehr (34 ff.).

Das verwandelnde Erlebnis, dessen Wirkungen (Versinken des Bewußtseins und rauschhafte Partizipation am Sein) anhalten, wird jedoch nunmehr weitergeführt. Rönne tritt nämlich in den Film und damit, heißt es, in die

¹ Vgl. Max BENSE, Einleitung zu ‚Frühe Prosa und Reden‘ 29.

² Ludwig KLAGES (Vom kosmogonischen Eros, 3. verbesserte Auflage Jena 1930, 73 f.) beschreibt den Moment des Durchbruchserlebnisses als ein ‚Chaos aller Gefühle‘.

‚mythische Wucht‘ (37). Was bedeutet dies? Wieder gibt uns BENN in seinem Rechenschaftsbericht Auskunft, wenn er von sich sagt (bezogen auf das Jahr 1915/16, also die Entstehungszeit Rönnes):

Eine Art innerer Konzentration setzte ich in Gang, ein Anregen geheimer Sphären, und das Individuelle versank, und eine Urschicht stieg herauf, berauscht, an Bildern reich und panisch.¹

Was BENN hier mit Anregen geheimer Sphären und Aufsteigen einer Urschicht umschreibt, hat in der Erzählung als Begegnung mit der Frau und als Kinobesuch Gestalt gewonnen: jene läßt das Individuelle (ein Begriff, in dem sehr viel enthalten ist, wie wir sahen) versinken, dieser bedeutet mit dem Eintritt in den Film die Eröffnung der mythischen Schau. Diesterweg (in der gleichnamigen Erzählung von 1917) drückt dasselbe aus, wenn er ruft:

Die Bilder her, meine Herren, wir wollen ein Land beschreiten, das der Kamera entgeht.²

In dem Gedicht ‚Der Traum‘ findet sich eine noch deutlichere Formulierung dieses Erlebnisses und seines Wesens:

*Gleichzeitig sind die Welten dieses Traums,
einräumig ebenso, sie wehn und fallen.³*

Die zeitliche Begrenzung auf Momente, die dieser Erfahrung anhaftet und die aus dem ‚Wehen‘ und ‚Fallen‘ des zweiten Halbverses spricht, hatte schon der ‚Lebensweg eines Intellektualisten‘ betont. Zusammenfassend dürfen wir also sagen: das Verwandlungsereignis, die ‚Vermischung‘, liegt in einer Aufhebung des Bewußtseins von Raum und Zeit und damit des Ichs, wodurch sich rauschhaft ein unmittelbarer Zugang zum Sein und ein Blick in bilderträchtige Urschichten eröffnet. Diesen Vorgang, der nur kurze Zeit dauert, aber reich an Inhalt, zeiterfüllt, ist, nennt BENN schlagwortartig ‚Simultan-Vision‘⁴ oder einfach ‚Halluzination‘⁵. Ludwig KLAGES hat in seiner Schrift ‚Vom kosmogonischen Eros‘ Entscheidendes darüber ausgesagt; er formuliert ganz ähnlich: ‚Wer die Form des Personseins in der Ekstase zersprengt, für den geht im selben Augenblick die Welt der Tatsachen unter, und es aufersteht ihm mit alles verdrängender Wirklichkeitsmacht die Welt der Bilder‘⁶.

¹ Doppelleben 23.

² Frühe Prosa und Reden 150.

³ Statische Gedichte 67 f.

⁴ Frühe Prosa und Reden 101.

⁵ a. a. O. 230.

⁶ KLAGES a. a. O. 108.

Ist auf diese Weise das Wesen der Traumerfahrung umgrenzt, so müssen wir sie nun auf ihren Inhalt prüfen. Welche Bilder meint BENN mit jener mythischen Urschicht? Um diese Frage zu klären, ziehen wir aber nicht die nun folgende Schilderung des Films (38 ff.) heran, da in ihr ja das ganze Erlebnis ironisch verzerrt ist, sondern wählen einen parallelen Abschnitt aus ‚Geburtstag‘, wo es nach Eintreten der Verwandlung heißt:

Rönne sah sich um: verklärt, doch nichts hatte sich verändert. Aber ihm: bis an die Lippen stand das Glück. Sturz auf Sturz, Donner um Donner; rauschend das Segel, lobend der Mast: Zwischen kleinen Becken dröhnte gestreckt das Dock: Groß glühte heran der Hafenkomplex:

Über die Felsen steigt das Licht, schon nimmt es Schatten an, die Villen schimmern und der Hintergrund ist bergerfüllt. Eine schwarze Rauchpinne verfinstert die Mole, indes mit der gekräuselten Welle das winzige Lokalboot kämpft. Über die Landungsbrücke, die schwankt, eilt der geschäftige Facchini; Hojo – tirra – Hoy, klingt es; es flutet der volle Lebensstrom. Gegen tropische und subtropische Striche, Salzminen und Lotosflüsse, Berberkarawanen, ja gegen den Antipoden selbst steht der Schiffsbauch gerichtet; eine Ebene, die die Mimose säumt, entleert rötliches Harz, ein Abhang zwischen Kalkmergel den fetten Ton. Europa, Asien, Afrika: Bisse, tödliche Wirkungen, gehörnte Vipern; am Kai das Freudenhaus tritt dem Ankömmling entgegen, in der Wüste schweigend steht das Sultanhuhn. –

Noch stand es schweigend, schon geschah ihm die Olive.

Auch die Agave war schön, aber die Taggiaska kam, feinölig, die blauschwarze, schwermütig vor dem Ligurischen Meer.

Himmel, selten bewölkt; Rosen ein Gefälle; durch alle Büsche der blaue Golf, aber die endlosen lichten Wälder, welch ein schattenschwerer Hain!

Wurde um den Stamm das Tuch gebreitet, lag Arbeit vor. Gemisch von Hörnern, Klauen, Ledern und wollenen Lumpen, jedes vierte Jahr war Speisung gewesen. Jetzt aber schlugen Männer, sonst dem Kegelspiel mit spannungsvollem Eifer hingegeben, die Kronen, jäh den Früchten zugewandt.

In der Mulde der Rüsselkäfer. Eine Zygäne flackernd aus der Myrte. Kleine Presse wird gedreht, schiefer Keller still durchgangen. Ernte naht sich, Blut der Hügel, um den Hain, bacchantisch, die Stadt. –

Kam Venedig, rann er über den Tisch. Er fühlte Lagune, und ein Lösen, schluchzend. Scholl dumpf das Lied aus alten Tagen des Dogen Dandolo, stäubte er in ein warmes Wehn.

Ein Ruderschlag: Ein Eratmen; eine Barke: Stütze des Haupts.¹

Zunächst sei noch auf einige Befunde hingewiesen, die die Unmittelbarkeit der Schau bestätigen. Hierher gehören etwa: der plötzliche Umsprung ins Präsens; die Identifikation Rönnes mit dem Geschauten, die man auch bei der Schilderung des Filmes beobachten kann (Groß vor dem Meer

¹ Frühe Prosa und Reden 74 f.

wölkte er sich um den Mantel'); das unbestimmte Schweben zwischen den Zeiten, hervorgerufen durch Wechsel von Vergangenheit und Gegenwart, durch häufige Verwendung von Partizipien und elliptischen Sätzen (besonders deutlich am Schluß des Abschnitts), worin sich auch die Gleichzeitigkeit des Traumes ausprägt. Besonders aufschlußreich ist die Hereinnahme der Realität des Gasthauses, in dem Rönne sich befindet: Männer, die sonst Kegel schieben, brechen in der Vision Früchte von den Bäumen, und er selbst ,rinnt über den Tisch', während er die Lagune fühlt.

Drei größere Bildeinheiten hebt der Dichter heraus: den ,Hafenkomplex', die ,Olive', ,Venedig'. Ihnen allen ist gemeinsam, daß sie sich auf den Süden beziehen, einen Süden, der sich bei näherer Betrachtung auch im ,Hafenkomplex' fast durchwegs als mittelmeerisch erweist. Wir lösen an einzelnen Bildelementen heraus: Felsen, Schatten, Licht, Wüste, Himmel; Meer (Golf, Lagune), Küste, Hafen, Stadt; Mimose, Agave, Olive, Rose. Das Wortfeld, dessen erste Umrisse sich so für den Inhalt der Halluzination erschlossen haben, kehrt aber auch am Ende der Erzählung ,Reise' wieder, wo die Vorstellungen ,Anemone', ,Herme', Marmor, Küste, ,Meer' (59 ff.) auftauchen. Dabei wird die Südlichkeit eigens betont (61). Dem Bild der Herme entspricht in ,Geburtstag' die Doppelheit von ,Säule' und ,echerne Rosse'¹; wir können also dem sich abzeichnenden Wortfeld einen weiteren Bereich mit dem Stichwort ,Kunstwerke' einfügen.

Für diese südliche, im wesentlichen dem Bereich des Mittelmeeres angehörige Bilderwelt gebraucht BENN die Bezeichnung *Ligurischer Komplex*, und er nennt sie deshalb mythisch, weil er sie mit Platons Lehre von der Anamnesis in Zusammenhang bringt und dessen Ideen ganz als schaubare Urbilder auffaßt. So heißt es in dem Essay ,Provoziertes Leben', der Drogen als Mittel zur Erzielung von tieferen Erfahrungen, rauschhaften Gesichtern und zur Entbindung von schöpferischen Kräften untersucht:

*Deutlich neigt sich Plato herüber; endogene Bilder sind die letzte uns gebliebene Erfahrungbarkeit des Glücks.*²

Um die Verbindlichkeit der oben vorgenommenen Grenzziehung für das Wortfeld zu erweisen, sei abschließend noch ein weiteres Beispiel angeführt. Es stammt aus der Studie ,Der Garten von Arles'. Durch Rhythmus und Reim wird hier die Andersartigkeit der Erfahrung ausgedrückt:

*Olive sanfte, Agave ranfte, die grüne und das Felsenfabl, aus Trümmer-Glücken,
aus Herzens-Stücken, dein Trunk, dein Mahl. Olive glübe, Agave sprübe doch hin das*

¹ a. a. O. 75.

² Ausdruckswelt 71.

*Licht des anderen Raums, Arlesergarten, Lemurenfahrten, baumlose Insel meines Traums.*¹

Die Beziehung zum Tod (‘Lemurenfahrten’) wird an anderer Stelle zu untersuchen sein.

Ist mit der Schau der aus dem eigenen Innern stammenden Bilder Rönnes Erfahrung zu Ende? Um diese Frage beantworten zu können, greifen wir nochmals auf den Essay ‘Provoziertes Leben’ zurück, wo BENN mit Bezug auf die schon zitierte Stelle schreibt:

*... gewisse Gehirne realisieren in gewissen Zeitabständen ihre Träume, die Bilder des großen Urtraums sind, in rückerinnerndem Wissen. Diese Realisation vollzieht sich in ‘Stein, Vers, Flötenlied’, dann entsteht Kunst; manchmal nur in Gedanken und Ekstasen.*²

Eine Möglichkeit besteht also darin, den Traum zu realisieren; das führt zur Kunst. Es gibt aber noch eine andre, die ebenfalls für die Betrachtung der farblichen Chiffre eine Rolle spielt: die völlige Hingabe an das Unbewußte, ein Entsinken selbst noch aus der Sphäre der Bilder zum reinen Dahindämmern im Animalisch-Vegetativen. Die Erzählung ‘Die Eroberung’ (1917) endet:

Er, der Einsame; blauer Himmel, schweigendes Licht. Über ihm die weiße Wolke: die sanftgekappten Rande, das schweifende Vergehen.

Er wehte sich über die Stirn: Am Abend, als ich ausging, schien ich mir noch des Schmerzes wert. Nun mag ich unter Farren liegen, die Stämme anschlielen und überall die Fläche sehen.

Die Türen sanken nieder, die Glashäuser bebten, auf einer Kuppel aus Kristall zerbarst ein Strom des unverlierbaren Lichts: – so trat er ein –

Ich wollte eine Stadt erobern, nun streicht ein Palmenblatt über mich hin.

Er wühlte sich in das Moos: am Schaft, wasserernährt, meine Stirn, handbreit, und dann beginnt es.

*Bald darauf ertönte eine Glocke. Die Gärtner gingen an ihre Arbeit; da schritt auch er an eine Kanne und strente Wasser über die Farren, die aus einer Sonne kamen, wo viel verdunstete.*³

Das ‘schweifende Vergehen’ – mit diesen Worten beschreibt BENN in ‘Reise’ den Augenblick der Vermischung (20; 23), in der Rönne hier verharrt. Er tritt, wie es im ‘Lebensweg eines Intellektualisten’ heißt, aus der ‘zentralen Zerstörung’ unmittelbar ins ‘Vegetabilische’⁴. Das Zurücksinken aus der Schau in das tierhafte Sein schildert eine Stelle aus ‘Geburtstag’:

¹ Frühe Prosa und Reden 113.

² Ausdruckswelt 70 f.

³ Frühe Prosa und Reden 93 f.

⁴ Doppelleben 24.

Tiefer bettete er den Nacken in das Maikraut, das roch nach Thyrsos und Walpurgis. Schmelzend durch den Mittag kieselte bächern das Haupt.

Er bot es hin: das Licht, die starke Sonne rann unaufhaltsam zwischen das Hirn. Da lag es: kaum ein Maulwurfshügel, mürbe, darin scharrend das Tier.¹

Wieder treten Vorstellungen auf, die schon in ‚Reise‘ im Moment der Aufhebung und Verschmelzung begegneten: so das bettende Zurücklegen des Nackens (17 f.), das Schmelzen (23). In seinem Kommentar weist BENN ausdrücklich auf das Wiedereingehen in die Vermischung hin². In ihr kann man, lehren also diese beiden Beispiele, von vornherein verbleiben, ohne überhaupt in die traumhafte Schau einzutreten; man kann aber andererseits auch nach dem Blick in die Bilderwelt wieder in sie zurücksinken.

Wir wenden uns der Frage nach der Kunst zu. Diese beruhe, hatte BENN erklärt, auf einer Realisation des Traumes. Wie geht das im einzelnen vor sich? Wieder sei zunächst betrachtet, was der Text bietet.

In ironischer Brechung, wurde gesagt, spiegle sich in der Schilderung des Filmes die Begegnung mit der Kunst. Freilich ist auch dieses Erlebnis nur von kurzer Dauer; es ist zerbrechlich (47). Nach dem Verlassen des Kinos spürt Rönne, wie ihn der alte Zustand wieder zu erfassen droht (57 ff.). Aber ‚es‘ war unbestreitbar dagewesen, hatte sich einmal wenigstens vollzogen (48) und den Blick in jene Bereiche eröffnet:

Über den Trümmern einer kranken Zeit hatte sich zusammengefunden die Bewegung und der Geist, ohne Zwischentritt. (49 f.)

BENN ergänzt diese Stelle in ‚Doppelleben‘, indem er sagt:

Das Tierische und der immer nackter sich sublimierende Gedanke: gibt es noch für beides ein gemeinsames Prinzip? Für das Leben und die Erkenntnis, die Geschichte und den Gedanken, gibt es in der abendländischen Welt noch ein solches monistisches Prinzip? Für die Bewegung und den Geist, für die Reize und die Tiefe – gibt es noch einen Zusammenschluß, eine Betastung, ein Glück? Ja, antwortet Rönne, aber weither, nichts Allgemeines, fremde, schwer zu ertragende, einsam zu erlebende Bezirke: ‚In sich rauschte ein Strom oder, wenn es kein Strom war, ein Wurf von Formen, ein Spiel in Fiebern, sinnlos und das Ende um jeden Saum –‘: er erblickt die Kunst.³

‚In sich‘ ist diese Welt der Kunst abgeschlossen; sie ist ein ‚Wurf von Formen‘, ein sinnloses ‚Spiel‘. Diese Begriffe, die an den späten NIETZSCHE erinnern, tauchen immer wieder in den Rönne-Erzählungen auf⁴. ‚Ich will Formen suchen und mich hinterlassen‘⁵, hatte Rönne beim Verlassen des

¹ Frühe Prosa und Reden 71.

² Doppelleben 32.

³ a. a. O. 33.

⁴ z. B. Frühe Prosa und Reden 71.

⁵ a. a. O. 54.

Kasinos gesagt; doch bald hatte er aufs neue resigniert und den Gedanken, sich ‚aufzulehnen‘ und zu ‚erschaffen‘¹, als Überhebung empfunden. Jetzt aber wagt er es (59).

BENN spricht von ‚schwer zu ertragenden, einsam zu erlebenden Bezirken‘. Wenn man den Schluß der Erzählung ‚Der Geburtstag‘ vergleicht, so findet man Rönne dort ebenfalls auf dem Weg zur Kunst:

... (es) glühte aus großem, sagenhaften Mohn das Schweigen unantastbaren Landes, rötlichen, toten, den Göttern geweiht. Dabin ging, das fühlte er tief, nun für immer sein Weg. Eine Hingebung trat in ihn, ein Verlust von letzten Rechten, still bot er die Stirn, laut klappte ihr Blut.²

Man sieht: beide Male, wenn Rönne zur Kunst gelangt ist, erscheinen Vorstellungen aus dem ‚ligurischen Komplex‘, der als formelhafte Wendung für den Inhalt des Traums steht. Das nötigt zu einer Erweiterung dieses Begriffs. Sie ergibt sich aus der Erwägung, daß für BENN das künstlerische Element der Form ein ‚mittelmeerisches Prinzip‘ ist³, wie es auch die Schlußstrophe des Gedichts ‚Mittelmeerisch‘ ausspricht:

aus ihrer halben Trauer,
rosen- und trümmerschwer,
schaffe den Dingen Dauer –,
strömt es vom Mittelmeer.⁴

Der Begriff ‚ligurischer Komplex‘ deckt also sowohl den Trauminhalt als auch seine Realisation, die durch die Form geschieht.

Von hier aus läßt sich die Verbindung zur Ausdruckswelt herstellen. Auch in der rauschhaften Verschmelzung, in der ‚Simultan-Vision‘ tritt dem Menschen letztlich das Nichts entgegen, sagt BENN in der ‚Akademie-Rede‘, wo er diese ganze Problematik noch einmal zusammenfaßt:

Die mystische Partizipation, durch die in früheren Menschheitsstadien saughaft und getränkeartig die Wirklichkeit genommen und in Rauschen und Ekstasen wieder abgegeben wurde, durchstößt die Bewußtseinsepoche und stellt neben die Begriffsexaggerationen eines formalistischen Späthirns die prälogische Substanz des Halluzinatorischen und gibt sowohl gestaltende Bewegung wie Realitätsandrang und auch Gewicht. Also der Körper, plötzlich, ist das Schöpferische, welche Wendung, der Leib transzendiert die Seele – welche gegen Jahrtausende gerichtete Paradoxie, jedoch kein Zweifel, hier wäre eine Verankerung für unsere Variante, eine Konkretisierung ihres Vagen und sowohl Inhalt wie Rhythmus für ihren Stil. Aber wir kommen um die Frage nicht herum,

¹ a. a. O. 55.

² a. a. O. 76.

³ Ausdruckswelt 125.

⁴ Statische Gedichte 56.

*was erleben wir denn nun in diesen Räuschen, was erhebt sich denn in dieser schöpferischen Lust, was gestaltet sich in ihrer Stunde, was erblickt sie, auf welche Sphinx blickt denn ihr erweitertes Gesicht? Und die Antwort kann nicht anders lauten, sie erblickt auch hier am Grunde nur Strömendes hin und her, eine Ambivalenz zwischen Bilden und Entformen, Stundengötter, die auflösen und gestalten, sie erblickt etwas Blindes, die Natur, erblickt das Nichts.*¹

Für BENN ist das nicht Nihilismus; denn gerade aus dieser hoffnungslos scheinenden Erkenntnis findet er die großartigste Legitimation des Schöpferischen: das Gesetz von der ‚formfordernden Gewalt des Nichts‘². Nun verstehen wir auch die Anklänge an den späten NIETZSCHE, der BENN als der erste Mensch ‚ohne moralischen und philosophischen Inhalt‘³ und als Begründer der Ausdruckswelt⁴ gilt. Zu ihr hat sich Rönne in den beiden Erzählungen durchgerungen; er sieht sie vor sich liegen und wird in sie eintreten, obwohl er den Preis, den er zu zahlen hat, kennt.

Bei der Analyse der Pameelen-Gestalt entwirft BENN ein Bild dieser neuen Welt, in der der Mensch nicht mehr als ‚affektives Wesen, als Religiosität, Humanität, kosmische Paraphrase‘ lebt, sondern als ‚nackte formale Trächtigkeit‘:

*Das ist eine Welt klar verzahnter Beziehungen, des Ineinandergreifens von abgeschliffenen Außenkräften, gestählter und gestillter Oberflächen –; Nichts, aber darüber Glasur; Hades, aber statt der Fähre Pontons; Unerinnerlichkeit an das letzte Europäische: Primitivität, das sind die kalten Reserven.*⁵

Wir fassen zusammen: wenn die endogenen Bilder der Simultan-Vision durch das mittelmeerische Prinzip der Form realisiert werden, erhebt sich über dem Nichts die Welt des Ausdrucks: die *Kunst*. Sie ist in sich klar und geschlossen, aber für den Menschen ein ‚totes Land‘ (s. o.). Dorthin führt Rönnes Weg, der mit den letzten verzweifelte Versuchen begann, sich der Wirklichkeit vermittle der überkommenen Begriffe zu bemächtigen. Das Motto kehrt ja im entscheidenden Satz (53) wieder: ‚sinnlos und das Ende um allen Saum‘.

¹ Frühe Prosa und Reden 231 f.

² a. a. O. 233.

³ a. a. O. 267.

⁴ a. a. O. 256.

⁵ Doppelleben 39.

3. DIE FARBLICHE CHIFFRE

Nachdem wir nun Rönnes Zustand vor dem verwandelnden Ereignis, dann dieses selbst und schließlich die aus ihm sich ergebenden Folgen betrachtet haben, verfügen wir über die notwendigen Voraussetzungen, um die Funktion der farblichen Chiffre zu untersuchen.

An vier Stellen in dem zitierten Text findet sich die Farbe Blau: Zeile 17, 21 ('veilchenfarben'), 22 und 54. Zwei weitere Belege aus dem vorhergehenden Teil der Erzählung kommen hinzu. Die Untersuchung wird sich jedoch auch bei der Interpretation der farblichen Chiffre nicht auf die Erzählung 'Reise' beschränken, sondern alle wesentlichen Belegstellen aus der frühen Prosa BENNS mit zu erfassen suchen.

Durch die Begegnung mit der Frau tritt das verwandelnde Ereignis ein, die Vermischung, die gleichzeitig Aufhebung des Bewußtseins und Verschmelzung mit der Welt bedeutet. Die Frau geht vorbei; ein Geruch trifft Rönne: und alles gerät mit einem Male ins Strömen, alles zerrinnt, schmilzt hin, und die Entrückung, die Versöhnung ist da. An dieser Stelle setzt BENN die farbliche Chiffre:

Da, durch die helle dünne Luft, in die die Knospen ragten, und unter dem ersten Stern, kam eine Frau vorbei und roch blau . . . (16 f.).

Blau steht, und zwar in einer höchst auffälligen Wendung, genau dort, wo das verwandelnde Ereignis beginnt. Vorher sah man Rönne verzweifelt nach einer Möglichkeit der Welterfassung und -ordnung suchen, danach verschmilzt er rauschhaft mit dem Sein, schaut das Strömen der Bilder und erkennt die Kunst. Die farbliche Chiffre markiert also den entscheidenden Einschnitt in der Erzählung.

Wie ist aber die Aussage 'roch blau' zu verstehen? Handelt es sich hier um eine Synästhesie? Wir stellen dieses Problem einstweilen noch zurück und fragen zunächst nach der Wirkung, die durch eine solche Formulierung paradoxer Art hervorgerufen wird.

Sie ist zweifellos die eines Schocks. Die Begegnung mit der Frau bricht in Rönnes gequälte Reflexion mit der Wucht eines Naturereignisses, und ebenso gewaltsam, ruckartig wirkt die *primäre Setzung* der Chiffre, wie wir diese Form der Farbverwendung im Anschluß an ein Wort von BENN nennen¹. Das bedeutet aber, daß sich in der Art, wie die Farbe hier sprachlich erscheint, die Vehemenz und Unbegreiflichkeit der Verwandlung spiegelt.

Der nächste Satz bringt wiederum die farbliche Chiffre:

. . . aber eben dies schweifende Gewässer, tief, dunkel und veilchenfarben . . . (20 f.)

¹ Probleme der Lyrik 16.

Die Schockwirkung hält hier an, obwohl es sich um die zweite Nennung der Farbe handelt. Dazu verhilft einmal die Variation des Farbworts, dann aber vor allem der gänzliche Umschwung, der von der synästhetischen Geruchsempfindung zum Bild des schweifenden Gewässers führt. Nach diesen zwei mehr oder minder direkten Setzungen der Farbe leitet ihr nächstes Auftreten allmählich wieder ins Konkrete zurück:

... über die weißen Steine blaut es ... (22)

Man möchte in diesem Fall zwar an die hereinbrechende Nacht denken, aber die folgende Erwähnung des von Wolken bedeckten Himmels und des gleich darauf niedergehenden Regens (24 f.) macht diese Verknüpfung nicht sehr überzeugend. Die Möglichkeit einer Konkretisierung klingt nur am Rande an; im übrigen sagt die Formulierung ‚blaut es‘, deren Subjekt nicht umsonst unbestimmt ist, dasselbe aus wie die beiden andern Beispiele: nämlich das plötzliche, unerklärliche und unwiderstehliche Eintreten der Vermischung, die zur mythischen Schau und zur Kunst weiterführt.

Wir kehren zu unserer Frage nach der Synästhesie zurück. In dem Essay ‚Provoziertes Leben‘ sagt BENN zwar, die Sinne verwechselten im Rausch und in der Trance ihre Kompetenzen¹; aber in unserem Fall handelt es sich ja erst um das auslösende Moment für einen solchen Zustand, nicht um diesen selbst. Daß Rönne eine echte Geruchsempfindung hat, bestätigt eine Stelle aus dem Gedicht ‚D-Zug‘:

*Eine Frau ist etwas mit Geruch.
Unsägliches. Stirb hin. Resede.
Darin ist Süden, Hirt und Meer.
An jedem Abhang lehnt ein Glück. –*

Frauenhellbraun taumelt an Männerdunkelbraun:

*Halte mich! Du, ich falle!
Ich bin im Nacken so müde.
O dieser fiebernde süße
letzte Geruch aus den Gärten.²*

Der Dichter schildert hier Erlebnisse, die Rönnes Begegnung mit der Frau entsprechen. Einzelne Vorstellungen kehren sogar wörtlich wieder, z. B. die des Nackens³. Blau fehlt; dafür finden sich aber Begriffe aus dem ‚Ligurischen Komplex‘: Süden, Hirt, Meer. Zieht man schließlich noch die Studie ‚Alexanderzüge mittels Wallungen‘ heran, so trifft man dort eine ähnliche

¹ Ausdruckswelt 60.

² Söhne o. S.

³ Es handelt sich hier um die von KLAGES erwähnten ‚körperlichen Begleitgefühle‘ (a.a.O. 104).

Aussage: Rönne, heißt es, werde von ‚Geruchlichem‘ geschwächt, gelöst und ‚nach Süden hin‘ entführt¹. Das bedeutet jedoch, daß Blau den Südkomplex vertreten kann; daß BENN in der primären Setzung ‚roch blau‘ einen Sinnesindruck, der in die Vermischung und Halluzination führt, zeichenhaft mit der farblichen Chiffre benennt. Ob Blau auch als Farbe erlebt wird, läßt sich allerdings vorläufig noch nicht sagen.

Die farbliche Chiffre wäre jedoch als Ausdrucksmittel wirkungslos, wenn die Erzählung selbst diese Funktion nicht vorbereitete. Blickt man zurück, so findet man vor der Verwandlung die Farbe Blau in zwei Fällen genannt. Das erste Mal steht sie im Anschluß an die Überlegungen, die Rönne über den Gedanken einer Reise nach Antwerpen anstellt:

*Nur als ich vorhin aus dem Geschäft ging, nach Veilchen roch man wieder, gepudert war man auch, ein Mädchen kam heran mit weißer Brust, es erschien nicht ausgeschlossen, daß man sie eröffnet. Es erschien nicht ausgeschlossen, daß man prangen würde und strömen. Ein Strand rückte in den Bereich der Möglichkeiten, an den die blaue Brust des Meeres schlug.*²

Die Vorstellung der Reise war, ohne daß Rönne sich dessen bewußt wurde, ein tastender Versuch gewesen, aus seiner Form auszubrechen. Er hatte diesen Gedanken gleich wieder unterdrückt, gewissermaßen verdrängt, indem er ihn vom Gesichtspunkt eines ‚Herrn‘, d. h. bezogen auf seine Unfähigkeit, die Welt kategorial zu bewältigen, betrachtete. Das Bild des Meeres, das ja dann an entscheidender Stelle wiederkehrt, bedeutet also einen verhüllten Hinweis auf das, was sich später ereignet. Das erhellt auch aus dem weiteren sprachlichen Befund: die hier angeschlagenen Begriffe ‚Prangen‘ und ‚Strömen‘ werden von den Worten ‚Entrückung‘, ‚Krone‘ bzw. ‚rinnen‘, ‚lösen‘, ‚schmelzen‘ aufgenommen; das Bild des Meeres erscheint wieder in jenem ‚schweifenden Gewässer‘; ‚veilchenfarben‘ und ‚roch blau‘ tragen den Satz ‚nach Veilchen roch man wieder‘ assoziativ weiter. Außerdem ist es nicht unwichtig, daß es sich beide Male um die Begegnung mit einer Frau handelt.

Ein zweites Mal erscheint die Farbe Blau bei der Wiedergabe des Gefühlsindrucks, den der Himmel auf Rönne macht. Auf die Empfindung der Geborgenheit, die sie ihm vermittelt, wurde bereits hingewiesen:

... der Himmel hatte ein Blau: nie endend, mütterlich und sanft vergehend. (s. o.)

Die Funktion der Farbe ist hier nicht auf die Beschreibung einer realen Sinneswahrnehmung beschränkt, sondern es werden ihr Gefühlswerte zugeteilt. Rönne spürt die Unendlichkeit, aber auch etwas Heimatliches, das

¹ Frühe Prosa und Reden 98.

² a. a. O. 50.

ihn sanft berührt. Auch diesmal treten die Begriffe, die hier stehen, bei der Verwandlung wieder auf: aus der bettenden Gebärde der Frau spricht das Mütterliche, und das Wort ‚vergehen‘ wird ja mit dem abschließenden Ausruf, in dem sich Rönnes Erschütterung entlädt (23), ausdrücklich hervorgehoben.

Die Nennung von Blau deutet erneut auf das Kommende vor. Rönne spürt im Unterbewußtsein eine Lockung, sich diesem Bergenden hinzugeben, das aus der Unendlichkeit des Himmels spricht; doch schon kurze Zeit später gewinnt sein Grundgefühl, die Angst, sich zu verlieren, wieder die Oberhand. ‚Wohin trug er sich denn, etwa in das All?‘ fragt er sich erschrocken. Er kehrt um. Dieser Veränderung in Rönne entspricht ein Wechsel im Naturgeschehen: der Himmel, dessen mütterliches Blau ihn angezogen hatte, erscheint nun ‚gefleckt‘ von ‚gelben Stürmen‘, d. h. Blau wird durch seine Komplementärfarbe ersetzt, um den völligen Umschwung der Gefühle anzudeuten. Ergab sich im ersten Beispiel eine bildhafte Setzung der Chiffre, so liegt hier jenes Stilmittel vor, das wir Konkretisierung nannten: die Farbe teilt ihren Chiffren-Charakter mit einer konkret-beschreibenden Aussage.

Diese Konkretisierung begegnet auch in ‚Alexanderzüge mittels Wallungen‘:

Da stand dann wohl ein Herbsttag über Berlin, eine Weihe aus Blau, eine Klärung von Verdecktem, in die Blicke schlug sich, in die Nähe Fernher; man schlürfte sich durch das Licht, es war etwas hinten im Nacken, eine Art Vermischung, eine Nähe aus Fernher; auch Geruchliches war da, das ihn löste, und Geruchliches, das ihn schwächte: nach Süden hin, von Fruchtmärkten, schwer und doldentiefe.¹

‚Weihe aus Blau‘ darf wohl als Ambiguität aufgefaßt werden. Zunächst ist in dem Wort ‚Weihe‘ die Bedeutung ‚consecratio‘ lebendig; dann gilt aber auch die Bedeutung ‚Falke,‘ denn neben ‚Weih‘ (mask.) und ‚Weihe‘ (mask.) ist auch ‚Weihe‘ (fem.) möglich². BENN vergleicht also das weitgespannte Blau des Herbsthimmels dem regungslosen Schweben eines Falken. Hinter dieser Doppeldeutigkeit jedoch steht die konkretisierte farbliche Chiffre. Der Vorgang der Vermischung, die hier wie auch im übernächsten Beispiel ausdrücklich beim Namen genannt wird, ist von körperlichen Empfindungen im Nacken begleitet, die an das Betten des Schädels in ‚Reise‘ erinnern.

Als elementaren Aufbruch (und damit echt expressionistisch) deutet BENN in dem Gedicht ‚Söhne VIII‘ aus dem gleichnamigen, 1913 erschienenen Band das verwandelnde Ereignis:

¹ a. a. O. 98.

² LUTZ MACKENSEN, Neues deutsches Wörterbuch, Laupheim 1952, 806.

*Ich höre Aufbruch in meinem Blut.
Du, meine Augen trinken schon
sehr die Bläue der fernen Hügel.
An meine Schläfen streift es schon.¹*

Die Chiffre geht dabei noch fast ganz im Konkreten auf, während eine Stelle aus ‚Geburtstag‘ wieder Konkretisierung und bildhafte Setzung zugleich zeigt:

*Im Garten wurde Vermischung. Nicht mehr von Farben hallte das Beet, Bienen-
gesumm nicht mehr bräunte die Hecke. Erloschen war Richtung und Gefälle: eine Blüte,
die trieb, hielt inne und stand im Blauen, Angel der Welt.²*

Hier vollzieht sich freilich die Vermischung nicht plötzlich und gewalt-
sam, sondern in langsamem Übergang. Rönne spürt, wie sich das kategoriale
Gefüge (hier: ‚Richtung und Gefälle‘) nach und nach lockert. Dem ent-
spricht eine weniger direkte Setzung der farblichen Chiffre, die vor dem
völligen Entsinken gleichzeitig im Bild (als die Welt, in der die Angel der
Blüte steht) und konkretisiert aus dem Anblick des Himmels erscheint. An
die Verschmelzung schließt sich dann die Schau der Bilder aus dem ‚liguri-
schen Komplex‘ sogleich an:

*Nun war ein Strömen in ihm, nun ein laues Entweichen. Und nun verwirrte sich das
Gefüge, es entsank fleischlich sein Ich –:*

*– Es hallten Schritte über das Gefälle eines Tals durch eine flache weiße Stadt;
dunkle Gärten schlossen die Gassen. Auf Sims und Architraven, die zerfallend Göt-
ter und Mysterien herhielten, verteilt durch ein florentinisches Land, lagen Tropfen
hellen Bluts.³*

Im nächsten Beispiel (‚Die Eroberung‘) teilt zwar wiederum Blau seinen
Chiffrencharakter mit einer konkret-beschreibenden Aussage, aber diese
schimmert nur noch ganz schwach hindurch:

*Allmählich aber war die Nacht tiefer geworden und schloß ihn ein. Nun schwoll wirk-
lich um ihn der Wald. Er sank auf Moos unter Stern und stillen Lauten, Blau stand
zwischen Bäumen, Tier und Dorf. In ihrem Bett die Quelle. In ihrem Silberheim die
Hügel. Und im Schauer seiner Haut, im Sprunge seiner Glieder, im Trunk der Augen, in
seines Obres Rausch: er, als der Blüten eine, er, als der Tiere Beischlaf, unter einem
Himmel, unter einer Nacht.⁴*

Blau zeigt das Eintreten der Verwandlung an, die Wirklichkeit, die Rönne
nun rauschhaft erfährt (der Wald schwillt ‚wirklich‘). Doch ohne einen Blick

¹ Söhne o. S.

² Frühe Prosa und Reden 70.

³ ibid.

⁴ a. a. O. 92.

in die mythische Urschicht führt der Weg hier unmittelbar in das unbewußte Dahindämmern animalisch-vegetativen Seins.

Fassen wir die bisher besprochenen Beispiele zusammen, so ergibt sich: die farbliche Chiffre, soweit wir sie nicht als vordeutend erkannten, bezeichnet in allen Fällen den Beginn der *Vermischung*, d. h. die Aufhebung des Bewußtseins und Verschmelzung mit dem Sein. Sie kann dabei sowohl in primärer Setzung (z. B. ‚roch blau‘) als auch bildhaft (z. B. ‚Weihe aus Blau‘) oder durch Konkretisierung (z. B. ‚blaut es‘) diese Funktion erfüllen.

In der Erzählung ‚Reise‘ wird Rönne plötzlich von dem gewaltsamen Einbruch der Verwandlung erfaßt. Die Interpretation konnte dabei eine klare Scheidung vornehmen zwischen dem Zustand, in dem er sich vor der Begegnung mit der Frau befindet, und der aus ihr resultierenden Vermischung, die in die traumhafte Schau und in die Wendung zur Kunst übergeht. ‚Der Geburtstag‘ dagegen zeigt mehrere Stufen der Verwandlung. Die eine (‚eine Blüte, die trieb, hielt inne . . .‘) wurde bereits betrachtet: sie führt nach der Vermischung für Augenblicke in den Traum, endet aber dann mit der völligen Auflösung im Unbewußten (‚Tiefer bettete er den Nacken . . .‘). Das ist der erste, einfachere Weg, der Rönne nach dem verwandelnden Ereignis offensteht. Es gibt aber noch einen anderen, der schwerer ist, und an seinem Ende erhebt sich die Kunst.

Nach dem zunächst eingetretenen völligen Versinken fährt die Erzählung mit einem Aufschrecken Rönnes fort. Er fühlt, daß er sich nicht einfach entgleiten lassen kann, und will den Traum nun erneut erzwingen, um ihn diesmal zu bewältigen:

Ich muß es bestehen! Auf! Hinab! Ich schwor mir, nie will ich dieses Bild vergessen: des Sommers, der eine Mauer schlug mit Büschen, flammend von Gefieder, mit Strauchgerten, beißend von dichten, blauen Fleischen, gegen eine Mauer, die nicht strömte, die feuchte, blaue Ranke!¹

Das Bild der nicht strömenden Mauer, die von fleischig-feuchten blauen Ranken geschlagen wird, bringt wiederum eine unmittelbare Setzung der farblichen Chiffre. In ihm spiegelt sich Rönnes Situation: er will zwar in das Fluten der Bilder eintreten, deren Andrang hier als peitschende blaue Gerte erscheint, aber gleichzeitig ist er entschlossen, es zu ‚bestehen‘ wie die Mauer. Dieses Beispiel zeigt außerdem, wie BENN bestrebt ist, die Bedeutung der farblichen Chiffre auch durch die Interpunktion zu unterstreichen; denn während man in der Regel das Farbadjektiv und das Substantiv, zu dem es gehört, als Einheit auffaßt, d. h. ein etwa noch hinzutretendes spezifizieren-

¹ a. a. O. 72.

des Adjektiv ohne Komma setzt, wird hier beide Male jene isolierende Trennung vorgenommen (dichte, blaue / feuchte, blaue), die die Farbe heraushebt.

Es gelingt Rönne jedoch nicht, die Bilderschau durch willensmäßige Anstrengung zu beschwören; im Gegenteil: eine Ernüchterung tritt ein, als er sich plötzlich an ein Denkmal erinnern muß, mit dem Begriffe aus dem kategorialen Raum, nämlich ‚Untersuchungen‘ und ‚Feststellungen‘¹, wieder an ihn herantreten. Verzweifelt ruft Rönne die mythischen Bilder des ‚Ligurischen Komplexes‘ an, alle Mittel, die die Verwandlung herbeiführen könnten, versuchend:

Wo war sein Süden hin? Der Efsenfelsen? Der Eukalyptos, wo am Meer? Ponente, Küste des Niedergangs, silberblaue die Woge her!

*Er betzte in eine Kaschemme; er schlug sich mit Getränken, heißen, braunen. Er legte sich auf die Bank, damit der Kopf nach unten hänge wegen der Schwerkraft und des Bluts. Hilfe, schrie er, Überhöhung!*²

Man sieht wieder, wie sich bei der Setzung der farblichen Chiffre sprachlich Ungewöhnliches einstellt, dessen Wirkung die einer Hervorhebung, ja eines Schocks ist. In diesem Fall handelt es sich um die Bildung eines Verbums ‚silberblauen‘, das imperativisch gebraucht wird. Die Koppelung von Blau und Silber dient dabei außerdem der Konkretisierung, da sie die Vorstellung der Brandung und des gleißenden Meerlichts hervorruft. Sie zielt aber nicht auf eine Rönne umgebende Realität, wie in den andern Fällen, sondern allein auf die Bild-Wirklichkeit, die sich im Traum erschließt. Blau steht also hier innerhalb des ‚Ligurischen Komplexes‘.

Rönnes Vorhaben, durch Willenanstrengung eine Halluzination zu erzwingen, hat etwas Paradoxes an sich. Das äußert sich zunächst im Gang der ‚Handlung‘ selbst: in dem Schwanken zwischen bewußter Hingabe an den Traum, der aber gleichzeitig bewältigt werden soll, ernüchtertem Auftauchen und verzweifelter Beschwörung, die nicht mehr an Bewahrung denkt. Doch ebenso spricht es aus dem Bild der peitschenden blauen Ranke, das hier assoziativ von dem ‚Schlagen‘ mit Getränken aufgenommen wird und sich umkehrt; denn nun will Rönne ja mit allen Mitteln seine Auflösung, sein ‚Strömen‘.

Aber wie in ‚Reise‘, so ergibt sich auch hier der endgültige Eintritt der Vermischung, die Schau in die Urschicht der Bilder und der Weg zur Kunst durch ein Ereignis, das von außen an Rönne herantritt und nicht seinem Willen unterworfen ist:

¹ a. a. O. 73.

² ibid.

Schon wollte er gehen, da geschah ein Ton. Eine Flöte schlug auf der grauen Gasse, zwischen den Hütten blau ein Lied. Es mußte ein Mann gehen, der sie blies. Ein Mund war tätig an dem Klang, der aufstieg und verhallte. Nun hub er wieder an.

Von Ohngefähr. Wer ließ ihn blasen? Keiner dankte ihm. Wer hätte denn gefragt, wo die Flöte bliebe? Doch wie Gewölke zog er ein: wehend seinen weißen Augenblick und schon verwehend in alle Schluchten der Bläue.¹

Unmittelbar im nächsten Satz schließt sich die schon zitierte Schilderung der mittelmeerischen Bilderwelt an (‚Hafenkomplex‘ etc.), und Rönne macht sich auf den Weg in das ‚tote Land‘ der Kunst.

Vergleicht man diese Stelle mit der entsprechenden in ‚Reise‘, so bemerkt man eine erstaunliche Übereinstimmung. Beide Male nämlich markiert eine primäre Setzung der farblichen Chiffre, und zwar als Synästhesie, den entscheidenden Einschnitt; beide Male wird so ein verfremdender Schock erzielt, der weit über das nur Ungewöhnliche in einer Bildung wie ‚silberblauen‘ hinausgeht. Der einzige Unterschied scheint darin zu bestehen, daß die Geruchsempfindung durch eine Wahrnehmung des Gehörs ersetzt wird.

Die Übereinstimmung geht jedoch noch weiter. So wie in ‚Reise‘ auf die primäre Setzung eine bildhafte folgte (veilchenfarbenes Gewässer), wird jene auch hier durch ein Bild variiert und ergänzt. Es ist der Vergleich des Flötentons mit einer weißen Wolke, die sich im unergründlichen Blau auflöst. Der in ‚Reise‘ konstatierte Umsprung, welcher den Schock aufrecht erhielt, ist allerdings nicht zu spüren: das Bild knüpft vielmehr, soweit dies möglich ist, an die primäre Setzung an, die es ausweitet, und führt überdies durch die Konkretisierung der Bild-Wirklichkeit des blauen Südhimmels sogleich in die Vision über. BENN markiert also den Einschnitt, aber nicht ganz so stark wie in ‚Reise‘, da dieser ja bereits durch Rönnes Anstrengungen genügend vorbereitet ist.

Äußerst aufschlußreich ist das nunmehr zum dritten Male auftretende Verbum ‚schlagen‘. Es fand sich bereits in dem Bild der blauen Ranke, dann im Zusammenhang mit Rönnes beschwörender Anrufung des ‚Ligurischen Komplexes‘. Die dreimalige Nennung der farblichen Chiffre wird in ihm untergründig, assoziativ verbunden. Ja der Bogen spannt sich auch hier, wie in ‚Reise‘, bis zum Beginn der Erzählung zurück; denn der Ton, der den endgültigen Eintritt der Verwandlung anzeigt, war schon einmal dagewesen, wenn auch in bildlicher Wendung:

Noch hingegeben der Befriedigung, so ausgiebig zu assoziieren, stieß er auf ein Glasbild mit der Aufschrift: Cigarette Maita, beleuchtet von einem Sonnenstrahl. Und nun vollzog sich über Maita – Malta – Strände – leuchtend – Fähre – Hafen – Muschel-

¹ a. a. O. 73 f.

*fresser – Verkommenheiten – der helle klingende Ton einer leisen Zersplitterung, und Rönne schwankte in einem Glück.*¹

In den drei Fällen, die wir nun weiter betrachtet haben, zeigt also die farbliche Chiffre entweder den Beginn der *Halluzination* an oder steht bereits in ihr, soweit sie nicht auf ihr Eintreten hinweist. Wieder sind die drei Möglichkeiten der primären Setzung, der Konkretisierung und des Bildes verwirklicht.

Wir kehren zu unserem Text aus der Erzählung ‚Die Reise‘ zurück, wo ja noch eine Stelle, welche die farbliche Chiffre bringt, zu interpretieren ist. Sie findet sich im Anschluß an die Ausführungen, die über das Erlebnis der Kunst gemacht werden (47 ff.), und lautet:

*Rönne, ein Gebilde, ein heller Zusammentritt, zerfallend, von blauen Buchten be-
nagt ... (54)*

Zweierlei wird mit der Setzung der Farbe Blau im Bild des Meeresstrandes hier geleistet: einmal ergibt sich durch sie eine Verbindung mit dem Beginn der Erzählung, die sich so zur Einheit rundet, und zum andern ermöglicht sie mühelos eine Zusammenfassung dessen, was aus dem verwandelnden Ereignis resultiert.

Betrachten wir zunächst den zweiten Punkt. Rönnes Erlebnis der Kunst ist der Blick in eine Welt, die sich formend über dem Nichts erhebt. Diese Erfahrung wird nun abschließend zum Bild verdichtet. Rönne, heißt es, ist gleichzeitig ein ‚Gebilde‘ und ‚zerfallend‘; dadurch wird die ‚Ambivalenz zwischen Bilden und Entformen‘ (s. o.) ausgedrückt. Er ist außerdem ‚ein heller Zusammentritt‘, womit BENN an die vorher ausgesprochene Vereinigung von ‚Bewegung und Geist‘ (49 f.) anknüpft. Das alles aber, womit das Erlebnis der Kunst umschrieben wird, spricht unmittelbar aus dem Bild der an den Strand leckenden Wogen, das durch die Nennung der Farbe Blau mit jener Begegnung, die die Vermischung bewirkte, verbunden wird. Die farbliche Chiffre in bildhafter Wendung schließt also das verwandelnde Ereignis in seiner Gesamtheit zusammen.

Die Setzung der Chiffre im Bild des Meeresstrandes dient jedoch auch als kompositorisches Moment im Rahmen der Erzählung. Das wird deutlich, wenn man sich noch einmal das erste Auftreten der Farbe Blau vergegenwärtigt. Rönne spricht, nachdem er den Gedanken an eine Reise von sich geschoben hat, zu sich selbst:

Es erschien nicht ausgeschlossen, daß man prangen würde und strömen. Ein Strand rückte in den Bereich der Möglichkeiten, an den die blaue Brust des Meeres schlug. (s. o.)

¹ a. a. O. 64.

Diese Sätze beziehen sich auf die Begegnung mit dem Mädchen, die überhaupt den Gedanken an ein Heraustreten aus der Form des pflichtengeregelten Tageslaufs, der Rönne noch trug, angeregt hatte. Die farbliche Chiffre verbindet diese erste Begegnung mit jener andern, entscheidenden; sie fügt aber auch (im Bild des Meeresstrandes) Anfang und Ende der Erzählung zusammen. Was zuerst nur eine ganz ferne Möglichkeit schien und von Rönne sofort ängstlich verdrängt wurde, ist nunmehr verwirklicht. Damit erschließt sich auch die volle Bedeutung des Titels: Rönnes ‚Reise‘ ist der Weg aus der fruchtlosen Bemühung um Erfassung der Welt mit den verbrauchten Kategorien zur neuen Bewältigung durch die Kunst.

Eine Stelle aus der Studie ‚Querschnitt‘ (1916) schließen wir hier an. Der Arzt spricht in Gedanken mit dem Patienten, der vor ihm auf dem Operationstisch liegt:

O, welch Weg! Welch ein kleiner Winkel nur –: abwärts –! Endlich! Sie! Später! Früher! Kreuze, Minaretts, Kupferkuppeln, Jenseits-Dächer und Vertikalgebäude – zwölf Jahrtausende lang, und wo man hinsieht: Gram und schweres Herz! Wenn man aber lehrte, den Reigen sehen und das Leben formend überwinden, würde da der Tod nicht sein der Schatten, blau, in dem die Glücke stehen?

*Blau: Sie: in Ihrer Wiege aus Moos, zwischen den Ästen einer Palme, blau: ich: auf meinem Lagunenriff und weidend die Koralle, blau, wir: gekeltert aus fernen Festen, und blau die Hand, die Sie jetzt schneidet: aus eines tieferen Auges Traum?*¹

Das Zitat führt einen Gedankengang zu Ende, der einen zusammenfassenden Überblick über die Geschichte der Menschheit gebracht hatte. Was enthielten diese ‚zwölf Jahrtausende‘? fragt sich der Arzt, und er antwortet: nur ein einziges leidvolles und nie erfülltes Streben nach Begreifen der Welt, nach einem festen Punkt, nach einer Mitte, von der aus alles gesichert wäre, sei es durch Religion oder Philosophie. Es ist dieselbe Erkenntnis, wie sie Rönne in ‚Geburtstag‘ formuliert:

*Welches war der Weg der Menschheit gewesen bis hierher? Sie hatte Ordnung herstellen wollen in etwas, das hätte Spiel bleiben sollen.*²

Um sein Leiden an der Welt zu überwinden, muß der Mensch also wieder zu dieser Haltung zurückfinden. Dem Arzt gelingt es schließlich auch, denn am Ende der Studie lesen wir:

*Nahm er die Schere, griff er das Glied, es war ein Mischen und Sichtrennen, es war ein Stellen von Gebärden und ein Spiel im Schatten, wo die Glücke stehn.*³

¹ a. a. O. 123: In der dritten Zeile von unten handelt es sich bei der Kleinschreibung des Possessivpronomens ‚ihrer‘ offensichtlich um einen Druckfehler. Die Aussage bezieht sich ohne Zweifel auf den angesprochenen Patienten. Es muß also heißen ‚Ihrer‘.

² a. a. O. 70 f.

³ a. a. O. 130; mit Sperrung ab ‚es war . . .‘

Er gelangt also zu demselben Ergebnis wie Rönne in den beiden Erzählungen ‚Reise‘ und ‚Geburtstag‘: zum Verzicht auf Inhalt, wie ihn NIETZSCHE vollzogen hat, zur Verwandlung des Lebens in ein Spiel, zu einer rein ästhetischen Weltanschauung. Was dort als Handlung gestaltet wurde, wird hier reflektierend erwogen. Der oben zitierte Abschnitt drängt die ganze Problematik auf engstem Raum zusammen.

Der Arzt sieht den Reigen, d. h. er umfaßt mit seinem Blick die Jahrtausende, erkennt die ‚Relativität der Bezugssysteme‘¹, schaut das Steigen und Sinken der ‚Zyklen‘². Er gibt sein Verlangen nach inhaltlicher Bewältigung auf und bescheidet sich mit der formalen, d. h. er überwindet das Leben durch die Kunst. Im ‚Lebensweg eines Intellektualisten‘ heißt es:

– genug der Sicherungen – genug der Wahrheit – Formales möge kommen,
Flüchtiges, Tragschwingen mögen kommen, flach und leicht gehämmert, Schwebendes
unter Azur. . .³

In aphoristischer Knappheit sagt BENN ein anderes Mal, rund dreißig Jahre nach der Abfassung von ‚Querschnitt‘:

Wer den Reigen kennt, geht ins Labor.⁴

Das Labor ist die Werkstatt des Künstlers, ein ‚totes Land‘, wie schon Rönne erkannte, und dennoch die einzige Erfahrbarkeit des Glücks. All das enthält jener entscheidende Satz, mit dem der Arzt seinen Gedankengang abschließt (‚Wenn man . . .‘).

Hier steht nun die farbliche Chiffre, die sich bisher nur als Zeichen für den Beginn der Vermischung oder die Eröffnung der traumhaften Schau enthüllt hat. Wir sehen uns also abermals zu einer Erweiterung des Bereichs, den sie deckt, genötigt. Wenn die Erzählungen die Gestaltung eines Durchbruchs durch das Bewußtsein und Eintretens in die Schau einer Bilderwelt, die mit ‚Ligurischer Komplex‘ umschrieben wurde, zeigten, so tritt hier jene Haltung entgegen, die aus dem Wissen um die ‚Relativität der Bezugssysteme‘ erwächst und dem Menschen erlaubt, die jahrtausendealte Geschichte der Menschheit zum Reigen zusammenzuschließen. Ob aber aus verwandelnden Begegnungen, ob aus Reflexion: in jedem Fall finden die Gestalten BENNS zur Kunst, zum ‚Olymp des Scheins‘, wie der Dichter mit NIETZSCHE sagt⁵. Die farbliche Chiffre bezeichnet, darf man demnach sagen, auch den Bereich der *Kunst*. Dabei kann sie wieder als bildhafte Fügung, wie am

¹ Ausdruckswelt 79.

² Statische Gedichte 8.

³ Doppelleben 41.

⁴ Ausdruckswelt 119.

⁵ Frühe Prosa und Reden 263.

Ende von ‚Reise‘ oder in dem Beispiel aus ‚Doppelleben‘, stehen; sie kann aber auch – und das verleiht ihr, wie wir wissen, die größte zeichenhafte Wirkung – als primäre Setzung erscheinen.

Das ist in der oben zitierten Stelle aus ‚Querschnitt‘ der Fall. Blau wird – vom Farb-Metaphorischen her gesehen, als positive Verfremdung – primär gesetzt, und zwar nicht nur einmal, sondern in fünffacher Wiederholung. BENN wendet also das konstruktive Mittel der Häufung oder Tönung an, um die Chiffre in dieser entscheidenden Formulierung noch weiter zu intensivieren. Ihr Charakter ist hier ganz rein ausgeprägt; nirgends klingt die Möglichkeit einer Konkretisierung an, wenn man nicht die Beziehung zum Schatten als eine solche auffassen will.

Innerhalb dieser beiden Sätze hat die Farbe Blau außerdem die kompositorische Funktion, den gedanklichen Inhalt, den der Arzt im ersten zusammengefaßt hat, in die einzelnen Glieder des folgenden zweiten hinüberzutragen und bei all den Bildern, die der Dichter aus fernster Vergangenheit und unmittelbarer Gegenwart nebeneinanderstellt, mit dem ganzen Nachdruck seiner Aussage wirksam zu machen. Denn diese Bilder, die der ganzen Menschheitsentwicklung angehören, gestalten nun jenen Blick in den ‚Reigen‘, zu dem der Arzt reflektierend vorgedrungen ist; er umfaßt in gleichzeitiger und einräumiger Simultan-Vision Urmenschliches und Augenblickliches: den Patienten ruhend im vorzeitlichen Tropenurwald, den Arzt als Eingebornen auf einer Südsee-Insel, und dennoch beide mit dem Erleben von Jahrtausenden in sich (‚gekeltert aus fernen Festen‘). Mit der Nennung der farblichen Chiffre aber wird jedesmal die formende Überwindung neu hinzugefügt: die Überwindung durch die Kunst, die nun die Welt überhaupt zum Traum macht aus einem ‚tieferen Auge‘. Dieser Satz, hinter dem NIETZSCHES Wort von der Welt als ‚Traum und Rauch eines ewig Unzufriedenen‘ steht, findet im ‚Lebensweg eines Intellektualisten‘ seine Bestätigung. BENN sagt dort mit Bezug auf die Produktion des Kunstwerks:

Fremdartige Macht der Stunde, aus der Gebilde drängen unter der formfordernden Gewalt des Nichts. Transzendente Realität der Strophe voll von Untergang und voll von Wiederkehr: die Hinfälligkeit des Individuellen und das kosmologische Sein, in ihr verklärt sich ihre Antithese, sie trägt die Meere und die Höhe der Nacht und macht die Schöpfung zum stygischen Traum: ‚niemals und immer‘.¹

Nachdem wir so den ganzen Komplex von Inhalten, der hinter der farblichen Chiffre steht und bei ihrer Nennung in Bewegung gerät, erstmalig umrissen haben, vermögen wir auch ihre Setzung in den beiden folgenden

¹ Doppelleben 47 f.

Beispielen zu verstehen. Das eine stellt den Schluß der Erzählung ‚Gehirne‘ dar. Rönne sagt zum Chefarzt:

Aber nun geben Sie mir bitte den Weg frei, ich schwinde wieder – ich war so müde – auf Flügeln geht dieser Gang – mit meinem blauen Anemonenschwert – in Mittagsturz des Lichts – in Trümmern des Südens – in zerfallendem Gewölk – Zerstäubungen der Stirne – Entschweifungen der Schläfe.¹

Wir erinnern uns, daß der Rönne der ‚Gehirne‘ durch jenes jahrelange doppelsinnige ‚Sezieren‘ in einen Zustand völliger Apathie geraten ist, daß er gänzlich resigniert hat, die Wirklichkeit jemals bewältigen zu können.

Er sei keinem Ding mehr gegenüber; er habe keine Macht mehr über den Raum, äußerte er einmal; lag fast ununterbrochen und rührte sich kaum.²

Nun aber bahnt sich eine völlige Veränderung an, eine Überwindung dieser Müdigkeit, die aus vergeblicher Bemühung um eine Ordnung der Welt erwachsen ist.

Es liegt also im Grunde dieselbe Situation vor wie in ‚Reise‘: nämlich das Eintreten des verwandelnden Ereignisses. Die farbliche Chiffre, die hier in einem kaum mehr nachvollziehbaren Bild erscheint, markiert wiederum seinen Beginn und übt dabei jene schon besprochene Schockwirkung aus, welche die Andersartigkeit der nun folgenden Erfahrung hervorhebt. Als zentrales Bild faßt sie zeichenhaft alles, was über die Verwandlung ausgesagt wird, zusammen: das Eintreten der Vermischung, die Entrückung, die Eröffnung der halluzinatorischen Schau; ja kraft ihres Chiffren-Charakters vermag sie bereits auf die Wendung zur Kunst hinzudeuten, die am Ende dieses Weges steht.

Abschließend sei noch ein Beispiel betrachtet, das über zwei Jahrzehnte nach diesen frühen Prosaschriften erschienen ist. Es stammt aus einer 1943 privat gedruckten Gedichtsammlung, die den Titel ‚22 Gedichte‘ trägt:

– Ein Klang, ein Bogen, fast ein Sprung aus Bläue
stieß eines abends durch den Park hervor,
darin ich stand –: ein Lied,
ein Abriß nur, drei hingeworfene Noten
5 und füllte so den Raum und lud so sehr
die Nacht, den Garten mit Erscheinungen voll
und schuf die Welt und bettete den Nacken
mir in das Strömende, die trauervolle
erhabene Schwäche der Geburt des Seins –:

¹ Frühe Prosa und Reden 84.

² a. a. O. 83.

10 *ein Klang, ein Bogen nur –: Geburt des Seins –
ein Bogen nur und trug das Maß zurück,
und alles schloß es ein: die Tat, die Träume . . .*¹

BENNS Lage hat sich insofern verändert, als er nun nicht mehr, wie in der Zeit der Rönne-Erzählungen, an der Bewältigung der Wirklichkeit leidet, sondern bereits in den Raum der Ausdruckswelt, der Kunst, eingetreten ist. Aber nun ist die Welt auf eine andere Weise aus der Ordnung geraten: die Last des ‚maßverkehrten‘² totalitären Staates liegt auf ihm. Das Gedicht ‚Monolog‘, das die zitierten Verse enthält, setzt sich mit dieser Situation auseinander.

Wieder beobachten wir eine ganz auffallende Übereinstimmung mit den schon betrachteten Beispielen. Wie bei der Begegnung mit der Frau in ‚Reise‘, wie bei der Eröffnung der Simultan-Vision in ‚Geburtstag‘, so löst auch hier ein Sinneseindruck, der sprachlich als primäre Setzung der Chiffre wiedergegeben wird, die Verwandlung aus. Der Dichter hört ein paar Takte aus einem Lied: damit ist plötzlich die ihn umgebende Welt ausgelöscht, die Vermischung setzt ein, die Bilder beginnen hervorzutreten, und die Schaffung einer neuen Welt durch die Kunst ist möglich.

Wir verfolgen den Vorgang im einzelnen. ‚Bläue‘ bezieht sich offenbar auf ‚Klang‘, ‚Bogen‘ und ‚Sprung‘ gemeinsam, d. h. die Empfindung des Gehörs wird hier in der Tat synästhetisch, als Bogen (visuell) und Sprung (motorisch) erfaßt. Sprung (Riß? An-sprung?) und das Verbum ‚stoßen‘ geben dabei die Vehemenz des Eindrucks, der die Verwandlung bewirkt, wieder.

Nach der zeichenhaften Setzung der Farbe sprechen die folgenden Verse noch näher aus, was sich ereignet. Garten, Nacht, der ganze Raum, heißt es, füllt sich mit Erscheinungen (5 f.): das Lied schafft die Welt der Bilder (7). Wieder tritt die charakteristische Empfindung des zurückgebetteten Nakkens auf (7 f.), die uns schon vertraut ist. Die Wendung ‚Geburt des Seins‘ (9 f.) sagt die Realisation der Bilder durch die Kunst vorwegnehmend aus und faßt so abschließend den ganzen Vorgang zusammen, der das verlorene Maß wieder in die Welt bringt (11) und Traum und Tat (Formung) enthält. Wieder zeigt also die primäre Setzung der farblichen Chiffre sowohl den Beginn der Vermischung und Halluzination als auch den Bereich der Kunst an. Das Gefühl der dabei auftretenden Trauer, vom Dichter hier erstmals genannt, wird später noch des näheren zu untersuchen sein.

¹ Doppelleben 132.

² a. a. O. 131.

Bevor wir nun die bisher gewonnenen Ergebnisse zusammenfassen, führen wir noch eine Stelle aus dem ‚Garten von Arles‘ an. Der Privatdozent entwirft eine Rede an seine Studenten:

Aber er wollte sie erwecken, er wollte sie verachten lehren dies Jahrhundert der abgestandenen Kategorien, er wollte die Woge sein, die sie trug an die fernen tragischen Gestade mit den schweigenden Altären und der Tempel fallendem Fries.

‚Fühlen Sie nicht, meine Herren, wie die Stunde glüht, spüren Sie sich nicht wie in der Flamme eines Mittags, durch den die Pollen treiben und das Südmeer zieht, spüren Sie nicht in Ihrem Hirn, in Ihrem Blut oder in dem Schwanken Ihrer Vertikalen es wie den Anrausch eines großen Traums?‘¹

Man beachte, daß in diesem Beispiel sowohl die Begriffe der Vermischung (‚Abgestandene Kategorien‘) als auch der Halluzination (‚Anrausch eines großen Traums‘) enthalten sind; daß das Wortfeld des Ligurischen Komplexes und damit der zentrale Trauminhalt so gut wie vollständig vertreten ist (‚Südmeer‘, ‚Mittag‘, ‚Tempel‘ etc.); daß aber gleichwohl die farbliche Chiffre, die uns als Zeichen für diese Begriffe gilt, völlig fehlt. Es ließen sich unschwer noch andere Belege anfügen, wo sie beim Eintreten der Vermischung und Halluzination oder im Bereich der Kunst nicht vorhanden ist.

Andererseits hat sich aber aus der Interpretation ergeben, daß die Farbe Blau nicht nur die einzelnen Vorgänge der Vermischung, der Halluzination, des Eingehens ins Animalisch-Vegetative und den Bereich der Kunst zu bezeichnen vermag, sondern auch in der Lage ist, dies alles in seiner Gesamtheit zusammenzufassen. Der inneren Bilderwelt selbst gehört sie überdies als vorherrschendes Kolorit an.

Das heißt: die Farbe kann einen weiten *Komplex von Vorstellungen und Gedankeninhalten*, der in den Kern der dichterischen Welt BENNS führt, durch primäre Setzung, bildhafte Fügung oder Konkretisierung wie ein Geheimzeichen ausdrücken; sie muß aber nicht notwendig stehen, wenn dieser Komplex in Erscheinung tritt, sondern kann durch andere Glieder des ihr zugeordneten Wortfelds umschrieben werden. Auf der Kraft ihrer zeichenhaften Aussage, die es dem Dichter ermöglicht, einen komplizierten Vorgang in einem Wort zusammenzufassen, beruht hier die poetische Funktion der Farbe.²

¹ Frühe Prosa und Reden 106.

² In seiner Dissertation (Masch.), *Untersuchungen über Weltanschauung und Sprachstil Gottfried Benns*, Bonn 1952, die mir leider erst nach Abschluß dieser Arbeit zugänglich wurde, gibt Dieter WELLERSHOFF eine überzeugende Fixierung der geisteswissenschaftlichen Positionen des Dichters (p. 7 ff.). Dagegen wird er dem Problem der farbigen Chiffre nicht gerecht, obwohl er es, wenn auch nur ansatzweise, erkennt (p. 99 f.).

II. DAS SÜDWORT

Wir haben die Farbe Blau bisher als Chiffre für gewisse Vorgänge betrachtet, die wir ganz allgemein als das Eintreten eines verwandelnden Ereignisses umschrieben und die sich im einzelnen als Vermischung, d. h. Aufhebung des Bewußtseins und rauschhafte Verschmelzung mit dem Sein, Halluzination, d. h. Simultan-Vision einer Schicht von endogenen Bildern, und Kunst, d. h. Realisation des Traumes durch formendes Ergreifen dieser Bilder, im Verlauf unserer Untersuchungen enthüllten. Im folgenden werden wir Blau noch in einer andern Funktion kennenlernen, die den Bereich seiner Bedeutung wesentlich erweitert.

Es handelt sich um den schöpferischen Prozeß, dessen verschiedene Stadien wir uns nunmehr klarmachen müssen. Dabei können wir weitgehend an die Interpretation der Erzählung ‚Die Reise‘ anknüpfen, mit der die Voraussetzungen auch für diese Fragestellung bereits geschaffen sind. Im Grunde nämlich besteht der schöpferische Prozeß aus den gleichen Vorgängen, die wir als Rönnes Weg zur Kunst bezeichneten. Nur einen wichtigen Unterschied, auf den schon bei der Betrachtung des Gedichts ‚Monolog‘ hingewiesen wurde, darf man nicht außer acht lassen: es fehlt hier die Darstellung der Problematik, von der ja die Rönne-Erzählungen ihren Ausgang nahmen. Für eine allgemeine Untersuchung des schöpferischen Prozesses können wir sie als überwunden ansehen. Hier gilt, was der Ptolemäer, Besitzer eines Schönheitsinstituts und zur selben Zeit Künstler, am Ende der gleichnamigen Novelle sagt:

Sich abfinden und gelegentlich auf Wasser sehn. Handgriffe, Lotion, Kundendienst für das psychophysische Ideal, – ganz auf der Höhe: ein vielgewandter, selbständig gewordener Coiffeur. Die Erfahrungen des Lebens und dann in gewissen Stunden dieses Erdteils letzter Traum. Die Geier und die Wasserrosen, das Geschäft und die Halluzinationen . . .¹

Und er bekennt weiter, er fühle sich ‚außerordentlich wohl‘ bei dieser Trennung, jedenfalls wohler als in ‚früheren Lebensperioden‘, in denen er diese ‚innere Technik‘ noch nicht besessen, vielmehr im ‚lebensüblichen Sinne‘ gelitten habe.²

¹ Der Ptolemäer 139.

² a. a. O. 138.

In dem ‚Das lyrische Ich‘ überschriebenen Kapitel aus ‚Lebensweg eines Intellektualisten‘ stellt BENN selber die Verbindung zwischen Rönnes Erfahrungen und dem schöpferischen Prozeß her. Es heißt dort:

„Manchmal die beiden Fluten schlagen hoch zu einem Traum“, ist der Traum vollkommen und spricht er sich aus, panisch sowohl wie abgemessen, entsteht das Gedicht.“¹

Vergleicht man mit dieser lakonischen Formulierung den Marburger Vortrag ‚Probleme der Lyrik‘, so findet man zunächst eine Aufzählung dessen, worüber der Autor bei der Entstehung des Gedichts verfügt. Er besitzt, wird gesagt, erstens einen ‚dumpfen schöpferischen Keim‘, eine ‚psychische Materie‘; zweitens Worte, die ihm zugeordnet sind; und drittens einen ‚Ariadnefaden‘, der ihn aus dieser ‚bipolaren Spannung‘ herausführt.² BENN variiert und ergänzt diese Bemerkungen etwas später, indem er erklärt:

„Irgendetwas in Ihnen schleudert ein paar Verse heraus oder tastet sich mit ein paar Versen hervor, irgendetwas anderes in Ihnen nimmt diese Verse sofort in die Hand, legt sie in eine Art Beobachtungsapparat, ein Mikroskop, prüft sie, färbt sie, sucht nach pathologischen Stellen. Ist das erste vielleicht naiv, ist das zweite ganz etwas anderes: raffiniert und skeptisch. Ist das erste vielleicht subjektiv, bringt das zweite die objektive Welt heran, es ist das formale, das geistige Prinzip.“³

Ein andermal spricht der Dichter von seinem ‚inneren Material‘, für das er Eindrücke sammle und so tief in sich hineinziehe, bis es von ihnen erfaßt und zu ‚Entladungen‘ getrieben werde. Darauf erfolge die Härtung und Formung.⁴

Wir versuchen, diese Äußerungen zu vereinigen, um den schöpferischen Prozeß in seiner Gesamtheit überschauen zu können. Die ‚psychische Materie‘, die man mit dem ‚inneren Material‘ gleichsetzen darf, ist, wie BENN erklärt, der Gegenstand des Gedichts. Hinter diesem aber stehe immer der Autor, so erläutert er weiter; die Gegenstände könnten nur darum im Gedicht hervortreten, weil sie vorher seine Gegenstände waren. BENN kommt daher zu dem Schluß:

„Im Grunde . . . gibt (es) keinen anderen Gegenstand für die Lyrik als den Lyriker selbst.“⁵

Dieses Material, das vor der Entstehung des Gedichts keimhaft vorhanden ist, muß jedoch gereizt werden, um sich entladen zu können; es braucht Eindrücke, die es erregen, aktiv machen. Was für Eindrücke sind das? Auch darüber gibt der Marburger Vortrag Auskunft: es sind Worte.

¹ Doppelleben 42.

² Probleme der Lyrik 18 f.

³ a. a. O. 20.

⁴ Doppelleben 50.

⁵ Probleme der Lyrik 23.

BENN zieht zur Verdeutlichung dessen, was er meint, ein Bild heran. Er vergleicht den Lyriker mit niederen Organismen des Meeres, deren allgemeines Tastorgan, deren Beziehung an sich zur Umwelt des Meeres sogenannte ‚Flimmerhaare‘ darstellen. Es heißt:

Ihre Funktion ist eine spezifische, ihre Reizbemerkung scharf isoliert: sie gilt dem Wort, ganz besonders dem Substantivum . . .¹

Der Dichter fährt fort:

Nicht immer sind diese Flimmerhaare tätig, sie haben ihre Stunde. Das lyrische Ich ist ein durchbrochenes Ich, ein Gitter-Ich, fluchterfahren, trauergeweiht. Immer wartet es auf seine Stunde, in der es sich für Augenblicke erwärmt, wartet auf seine südlichen Komplexe mit ihrem ‚Wallungswert‘, nämlich Rauschwert, in dem die Zusammenhangsdurchstoßung, das heißt die Wirklichkeitszertrümmerung, vollzogen werden kann, die Freiheit schafft für das Gedicht – durch Worte.²

Während GOETHE, erklärt BENN, einer als beseelt empfundenen Natur erlebend gegenüberstand, sieht sich das moderne lyrische Ich vor der ‚schwarzen Letter‘, die selbst schon ein ‚Kunstprodukt‘ ist.³ Das heißt: der vollkommene Traum, der, wenn er sich ausspricht, das Gedicht entstehen läßt, beruht auf einer Entladung des inneren Materials durch das Wort; oder anders gesagt: dieses Material ist die latente Schicht von mythischen Bildern, die nach der zeugerischen Berührung durch das Wort lebendig wird, in Bewegung gerät und halluzinatorisch emporsteigt. BENN formuliert den Vorgang mit aphoristischer Knappheit:

Das Wort ist der Phallus des Geistes . . .⁴

Er nennt diese Theorie vom Wesen des dichterischen ‚hyperämisch‘ und stellt zusammenfassend fest:

Der Schwellungscharakter der Schöpfung ist ganz evident: in ihm erschuf sie ihre Korrelate und fordert in den Räuschen nach Gestalt.⁵

Die Forderung nach Gestalt ist die andere Komponente des schöpferischen Prozesses. Zu ihrer Verwirklichung muß das formale, das geistige Prinzip hinzutreten, ist Abwägen, Prüfen, Beobachten voll Raffinement und Skepsis nötig. Wieder steht das Wort im Mittelpunkt dieses Vorgangs, das doch eben erst die Wirklichkeit zertrümmert, durchstoßen und so Freiheit für das Gedicht geschaffen hat. Die Lyriker, erklärt BENN nun, seien ‚Verwerter von

¹ a. a. O. 24.

² a. a. O. 25.

³ a. a. O. 24 f.

⁴ a. a. O. 23.

⁵ Essays 178.

‘Träumen’, auch von diesen müßten sie sich auf Worte bringen lassen.¹ Diese zentrale Stellung des Wortes, das den Traum bewirkt und dem Dichter ‚Botanisches und Geographisches, Völker und Länder, alle die historisch und systematisch so verlorenen Welten‘² eröffnet, gleichzeitig aber die Gestalt des Gedichts formt, drückt BENN mit dem abschließenden Satz aus:

Schwer erklärbare Macht des Wortes, das löst und fügt.³

Wie dieses Fügen im einzelnen vor sich geht, vermag freilich auch BENN nicht anzugeben; er zieht sich hinter das Bild des Ariadnefadens zurück, ja erklärt an anderer Stelle sogar:

Im allgemeinen weiß ich nicht, was ich schreibe, was ich vorhabe und wie etwas in mir entsteht, damals wie heute, ich weiß nur, wann das Einzelne fertig ist.⁴

Das ist etwas zu bescheiden; wie wir sahen, weiß BENN sehr wohl manches über Voraussetzungen und Vorgang bei der Entstehung des Gedichts auszusagen. Daß er nicht erklären kann, auf welche Weise denn ein paar herausgeschleuderte Verse zum lyrischen Kunstwerk werden, falls sie es nicht ohnehin schon sind, überrascht freilich nicht, denn damit rührt er an das Geheimnis des Dichterischen überhaupt.

Will man den schöpferischen Prozeß, wie ihn BENN schildert, noch einmal kurz zusammenfassen, so kann man formelhaft sagen: Worte rufen endogene Traumbilder hervor, die wiederum durch Worte geformt und realisiert werden. Oder wie es der Dichter selbst in ‚Probleme der Lyrik‘ ausdrückt:

Wir werden uns damit abfinden müssen, daß Worte eine latente Existenz besitzen, die aufentsprechend Eingestellte als Zauber wirkt und sie befähigt, diesen Zauber weiterzugeben.⁵

Das Wort hat also nun jene Funktion übernommen, die in den Rönne-Erzählungen Gerüche und Klänge innehatten. Doch gelten auch einige Einschränkungen. Bereits das Gedicht ‚Monolog‘ zeigte ein Lied als Erreger der Halluzination; andere Beispiele, etwa die Selbstinterpretation zu ‚Karyatide‘⁶ oder zu ‚Summarisches Überblicken‘, einem Kapitel aus dem ‚Roman des Phänotyp‘⁷, wo ebenfalls nicht dem Wort diese auslösende Funktion zukommt, ließen sich anfügen. Seine Stellung im schöpferischen Prozeß ist zwar zentral, aber nicht ausschließend.

¹ Probleme der Lyrik 29.

² a. a. O. 26.

³ a. a. O. 27.

⁴ Frühe Lyrik und Dramen 10 (Vorbemerkung).

⁵ Probleme der Lyrik 27.

⁶ Doppelleben 43 f.

⁷ a. a. O. 161 ff.

Die Worte, welche die ‚Zusammenhangsdurchstoßung‘ bewirken, sind jedoch keine beliebigen, sondern sie sind auf bestimmte Weise dem Autor zugeordnet¹. Es fand sich auch bereits ein Hinweis, der das sprachliche Feld, dem sie entstammen, umriß. BENN erwähnte ‚südliche Komplexe‘, denen dieser Wallungs- oder Rauschwert eigen sei. An anderer Stelle nennt er als Beispiele ‚Olive‘, ‚Anemonenwald‘, ‚Theogonien‘², also fast lauter Namen, die dem Wortfeld des Ligurischen Komplexes angehören.

Die entscheidende Äußerung, auf die es im Rahmen dieser Betrachtung ankommt, steht sowohl in ‚Probleme der Lyrik‘ (1951) als auch in ‚Lebensweg eines Intellektualisten‘ (1934) und wird vom Dichter bald auf 1923, bald auf 1927 datiert, gibt also seine Meinung während eines Zeitraums von rund dreißig Jahren wieder. Wir dürfen sie daher mit Fug und Recht als repräsentativ erachten. BENN knüpft an das Bild der ‚Flimmerhaare‘ an:

Nun nähern sich vielleicht schon Worte, Worte durcheinander, dem Klaren noch nicht bemerkbar, aber die Flimmerhaare tasten es heran. Da wäre vielleicht eine Befreundung für Blau, welch Glück, welch reines Erlebnis! Man denke alle die leeren, entkräfteten Bespielungen, die suggestionslosen Präambeln für dies einzige Kolorit, nun kann man ja den Himmel von Sansibar über den Blüten der Bougainville und das Meer der Syrten in sein Herz beschwören, man denke dies ewige und schöne Wort! Nicht umsonst sage ich Blau. Es ist das Südwort schlechthin, der Exponent des ‚ligurischen Komplexes‘, von enormem ‚Wallungswert‘, das Hauptmittel zur ‚Zusammenhangsdurchstoßung‘, nach der die Selbstentzündung beginnt, das ‚tödliche Fanal‘, auf das sie zuströmen, die fernen Reiche, um sich einzufügen in die Ordnung jener ‚fablen Hyperämie‘.³

Wir müssen den Abschnitt etwas näher betrachten. Dabei fällt zunächst das Beglückende dieses Erlebnisses auf, das der Dichter mit Ausdrücken wie ‚rein‘, ‚schön‘, ‚einzig‘, ‚ewig‘ umschreibt und das sowohl dem Wort als auch dem Kolorit gilt. Es folgt freilich sofort ein Satz, der in sich widersprüchlich erscheint. Auf der einen Seite wird nämlich eine Leere und Suggestionslosigkeit hervorgehoben, während sich auf der andern die Möglichkeit zu Beschwörungen ergibt. Wie ist diese Aussage zu verstehen?

BENN sagt, daß die Worte ‚Freiheit‘ für das Gedicht schaffen. Mit dieser Bemerkung faßt er aber zwei Vorgänge zusammen. Das erste, was die Worte leisten, ist ja eine Zertrümmerung der Wirklichkeit, eine Aufhebung des Bewußtseins, eine Befreiung vom ‚kategorialen Raum‘, d. h. sie schaffen Freiheit von etwas. Das geben die folgenden Zeilen aus dem Gedicht ‚Reise‘ wieder:

¹ Probleme der Lyrik 18.

² a. a. O. 26. Vgl. dazu auch noch einmal Frühe Prosa und Reden 74 f.

³ a. a. O. 25 f.

*Schon schwindet der Verknüpfungsdrang,
schon löst sich das Bezugssystem . . .¹*

Ist diese Befreiung vollzogen, kann der halluzinatorische Traum heraufsteigen, der Andrang der Bilder beginnen. Dann hat sich ein Raum für jene andere, prälogische Erfahrung eröffnet: es ist Freiheit für etwas geschaffen. Die beiden Vorgänge, welche die Entstehung des Gedichts ermöglichen, werden nur deshalb als Einheit erlebt, weil sie zu gleicher Zeit erfolgen und sich gegenseitig durchdringen.

Wendet man diese Erkenntnis auf den fraglichen Satz an, so wird er sogleich klarer. Blau hat dann die Eigenschaften der Leere und Suggestionslosigkeit in bezug auf den Verknüpfungsdrang des Bewußtseins, von dem es entkräftet ist; es erscheint, von dieser Seite aus gesehen, als das reine Nichts. Für die Halluzination aber ist es unendlich offen, gleich rein und ewig über dem Mittelmeer wie über Ostafrika. Weil es selbst nichts enthält, kann der Traum sich in ihm verwirklichen, kann es das ‚tödliche Fanal‘ sein, auf das die fernen Reiche der Bilderwelt zuströmen.

Das bezeugen auch Belege aus dem lyrischen Werk. In dem Gedicht ‚Durch jede Stunde –‘ heißt es etwa:

*den Blick in Bläue,
ein Ferngesicht:
das ist die Treue,
mehr gibt es nicht . . .²*

‚Ferngesicht‘ bedeutet eine Vision von etwas Fernem, eine ‚Nähe aus Fernher‘ (s. o.), die sich gleichsam durch das Medium der Bläue ergibt; gleichzeitig aber klingt die Schau in die Weite des Himmels aus den beiden Versen. Es liegt also jener Fall der Farbverwendung vor, den wir als Konkretisierung bezeichneten. Das gilt auch für das folgende Beispiel:

*aber Abende gab es, die gingen in den Farben
des Allwaters, lockeren, weitwallenden,
unumstößlich in ihrem Schweigen
geströmten Blaus,
Farbe der Introvertierten . . .³*

Auch hier ist Blau als Farbe des abendlichen Himmels konkret vorhanden und zugleich farbliche Chiffre für die traumhafte Schau. In dem Verbum ‚strömen‘ drückt sich das Anströmen der Bilder aus, in dem verdeutlichenden Zusatz ‚Farbe der Introvertierten‘ ihr Ursprung aus dem eigenen Innern.

¹ Trunkene Flut 36.

² a. a. O. 82.

³ Fragmente 8.

Der angeschaute blaue Himmel ist in diesen beiden Beispielen der Hintergrund der Vision. In dem vierten Gedicht aus ‚Epilog 1949‘ stoßen wir wiederum auf das Verhältnis von Farbe und Halluzination, aber diesmal in einem anderen Zusammenhang. Die erste Strophe lautet:

*Es ist ein Garten, den ich manchmal sehe
östlich der Oder, wo die Ebenen weit,
ein Graben, eine Brücke und ich stehe
an Fliederbüschen, blau und rauschbereit.¹*

BENN erinnert sich hier an seine Heimat und Jugend: er sieht selbst schon ‚Bilder‘. Aber innerhalb der bereits eingetretenen Schau treffen wir nun die Farbe in einer charakteristischen Wendung. Blau, das sich sowohl auf die Fliederbüsche als auch auf den Sprechenden beziehen kann, in seiner poetischen Funktion als Ambiguität also beides leistet, wird mit dem Wort ‚rauschbereit‘ verbunden. Damit ist jedoch eine zeitliche Abfolge von Blau und Rausch, d. h. Halluzination, ausgesprochen. Mit anderen Worten: es ist dasselbe gesagt wie mit der Formulierung vom ‚tödlichen Fanal‘, auf das die Bilderreiche zuströmen.

Vergleicht man noch eine Stelle aus der Sammlung ‚Aprèslude‘, so wird dieser Zusammenhang vollends deutlich. Es handelt sich um die Schlußstrophe aus dem Gedicht „Abschluß“:

*mir steht ein Meer vor Augen, oben Bläue,
doch in der Tiefe waberndes Getier,
verfratzte Kolben, Glasiges – ich scheue
mich, mehr zu sagen und zu deuten hier.²*

Die vorhergehenden Verse schildern eine Kneipenstimmung mit zwei ganz in ihrem kleinen Alltag befangenen Geschäftsleuten, die bei Korn und Magenbitter einen ‚Abschluß‘ tätigen. BENN belächelt die Endgültigkeit, die sich in ihrem Gebaren kundtut, und wendet sich wieder seiner inneren Schau zu. Die Farbe Blau steht hier sogar in einer Art Gegensatz zu den Bildern, die der Dichter sieht und die diesmal auch kein beglückendes Erlebnis vermitteln, sondern ein düster beklemmendes, das nur zurückhaltend angedeutet wird. Worauf es aber ankommt, ist die Feststellung, daß Blau erneut als das Medium erscheint, durch das die Gebilde sichtbar werden. Zwei Zeilen aus dem Gedicht ‚Die Dänin‘ fassen dies noch einmal zusammen:

*meerisch lagernde Stunde,
Bläue, mythischer Flor . . .³*

¹ Trunkene Flut 110.

² Aprèslude 36.

³ Trunkene Flut 52.

Wir schließen hier Sätze aus dem Aphorismus ‚Ausdruckswelt‘ an, die sich nun ebenfalls leichter verstehen lassen:

In der Dichtung . . . muß man allein sein, in die Weite sehen, womöglich über Wasser, und Worte heranziehen, Worte, dicht von Sachverhalten, geschichtlich beschwerte, tragische Worte, real wie Lebewesen.¹

Das erinnert an die Worte des Ptolemäers, der ja ebenfalls davon spricht, daß man auf Wasser sehen müsse, wobei eine deutliche Verbindung mit dem Traum festzustellen ist. Da die Farbe der ‚Weite‘ (d. h. des Himmels und der Ferne) und die größerer Wasserflächen blau ist, liegt die Frage nach einem Zusammenhang nahe.

BENN sagt, man müsse Worte, ‚dicht von Sachverhalten‘, ‚geschichtlich beschwerte‘, ja ‚tragische‘ Worte heranziehen. Ein solches wäre etwa der Plural ‚Theogonien‘ (s. o.), den der Dichter auch in einem Gedicht gestaltet hat. Die zweite Strophe lautet:

*Fährt Er mit leuchtender Barke
über das Himmelsmeer,
ist Er der Widder, der Starke,
von Sonnen und Monden schwer,
naht Er sich in Gewittern,
als der die Felsen verschiebt
und von den Bösen, den Bittern
die Kübe den Priestern gibt.²*

Hier haben wir einen ‚Querschnitt von Begriff‘: in diesem Wort schlummern die Götterlehren aller Zeiten und Völker, und ‚Jahrtausende entfallen‘ seinem ‚Flug‘³. Bei Blau ist das nicht in derselben Weise der Fall. Die Weite und das Wasser in dem Aphorismus erfüllen also ebenfalls die Funktion des Hintergrundes, sind ‚mythischer Flor‘.

Wir wollen diese Unterscheidung nicht weiter treiben, sondern uns mit der allgemeinen Feststellung begnügen, daß Blau unter den Worten, die den Zusammenhang der Wirklichkeit zu durchstoßen vermögen, einen besonderen Rang einnimmt; daß es anders als sie wirkt. Diese Sonderstellung beruht jedoch nicht auf Lautwerten oder Gedankeninhalten, sondern ganz ohne Zweifel auf der Farbe. Wenn der Dichter das Wort Blau hört, liest oder denkt, scheint er in der Tat ‚dies einzige Kolorit‘ zu sehen, das alles Umgebende auslöscht und so den Bildern, die sich aus ihm lösen, Raum schafft⁴.

¹ Ausdruckswelt 121.

² Trunkene Flut 41 f.

³ Probleme der Lyrik 26.

⁴ Vgl. dazu KLAGES (a. a. O. 133), der auf den wesenhaften Zusammenhang der Farbe Blau mit dem Traum hinweist.

Da nun die Traumwelt, die BENN erlebt, dem Süden im weitesten Sinne angehört und außerdem fast immer auf Inseln oder an Küsten lokalisiert ist, sind blauer Himmel und blaues Meer ihre Leitvorstellungen. Das heißt aber: die Farbe Blau hat die *allgemeinste Beziehung zum Traum* (sei er nun schöpferisch oder nicht), in dessen Mittelpunkt der Ligurische Komplex steht. Deshalb kann BENN sie als dessen ‚Exponenten‘ und als das ‚Südwort schlechthin‘ bezeichnen.

Blau kann also darum sowohl das Eintreten der Vermischung und der Halluzination als auch den Bereich der Kunst bezeichnen, weil es das Hauptmittel ist, das diesen ganzen Vorgang bewirkt. Aus dieser zentralen Stellung im Erleben BENNS erklärt sich seine Vieldeutigkeit und sein Inhaltsreichtum als Ausdruckswert. Damit erfüllt es aber auch eine weitere Bedingung, die für die Funktion der farblichen Chiffre gestellt wurde: es führt in den innersten Wesenskern des Dichters.

Wir wenden uns abschließend der mehrmals aufgeschobenen Frage nach der Synästhesie zu. Als Stilzug ist sie zweifellos vorhanden, wenn wir uns der Definition von KAYSER bedienen, der sie als ‚Verschmelzung verschiedener Sinneseindrücke in der sprachlichen Aussage‘ bezeichnet¹. ‚Roch blau‘, ‚blau ein Lied‘, ‚Klang, Bogen, Sprung aus Bläue‘ sind solche Verschmelzungen.

Mit der Nennung des Wortes Blau, sagten wir, wird allem Anschein nach eine unmittelbare visuelle Empfindung beim Dichter hervorgerufen. Wir können diese Feststellung nunmehr ergänzen, indem wir auch Klänge und Gerüche zu diesen Erregern zählen. Dennoch müssen wir unsere Behauptung einschränken, da wir andererseits ja fanden, daß Blau nur gleichsam als Folie für die aufsteigende Bilderwelt existiert.

Ob BENN aus den genannten Ursachen tatsächlich Farbeindrücke hat, vermögen wir letztlich nicht zu entscheiden; es ist auch nicht Aufgabe dieser Untersuchung, sondern gehört in den Bereich der Psychologie. Was sich aber sehr wohl sagen läßt, ist, daß mit der Nennung des Wortes Blau in der Erzählung oder im Gedicht nach Art einer Chiffre angezeigt wird, daß der oben umrissene Komplex von Vorstellungen und Gedanken in irgendeiner Weise nun auftritt. Damit erfüllt die synästhetische Fügung im Werk BENNS eine Funktion, die weit über die einer Verschmelzung verschiedener Sinneseindrücke hinausgeht, ja sich vielfach mit der farblichen Verfremdung berührt. Aus diesem Grunde nennen wir sie ‚primäre Setzung‘, d. h. fassen sie unter den Oberbegriff einer ohne Rücksicht auf sprachliche Konvenienzen waltenden Verwendung der *Farbe als Chiffre*. Daß man damit dieser eigentümlichen Funktion der Farbe eher gerecht wird, zeigt etwa eine Verbindung wie ‚blaue Stunde‘, bei der ja von Synästhesie nicht gesprochen werden kann.

¹ Kleines literarisches Lexikon, herausgegeben von Wolfgang KAYSER, Bern 1953, 151.

III. DER STYGISCHE TRAUM

Die beiden vorhergehenden Kapitel haben die zentrale Stellung des Traumes innerhalb von BENNS Wesen und Werk erwiesen. Im folgenden betrachten wir zwei Gedichte, die ihn selbst zum Gegenstand haben, und versuchen, sie in ihrer Gesamtheit zu interpretieren. Das eine befaßt sich reflektierend mit dem Wesen des Traumes, den es gegen andere Erfahrungen abgrenzt; es zeigt daher die farbliche Chiffre vornehmlich als gedanklich geprägte Entgegensetzung. Das andere gestaltet den Traum, verwirklicht ihn im Medium der Sprache; und erst in ihm offenbart die farbliche Chiffre ihre umfassende dichterische Kraft. Von diesen beiden Interpretationen ausgehend, wird sich auch wiederum Gelegenheit finden, die Mehrzahl der anderen Belege, die BENNS lyrisches Werk bietet, ergänzend und vergleichend mit heranzuziehen.

1. ‚DER TRAUM‘

Das erste Beispiel trägt selbst den Titel ‚Der Traum‘. Es stammt aus den ‚Statischen Gedichten‘ (1936):

*Wenn ich dies höre: Zisa und Menami,
Normannenschlösser an verklärter See,
oder das jetzt genannte: Cubola,
so lösen sie sich von den Bogenbrücken,
5 auch aus dem Felsreich und den Rosengärten,
verwehn sich in den alten toten Traum.*

*Nur die Zypresse bleibt an ihrer Schulter,
mit dieser treiben sie: einmal die Meere;
dann dieses ewig strahlende Gewölbe,
10 dies unangreifbare; und dann die Stunden,
unzählbare, nie mangelnde, erfüllte –:
durch dieses treiben sie. Ein toter Traum,
doch tief in sich vereint, auf Nichts auf Erden
beziehen sich seine Namen und sein Laut.
15 Ich trage ihn –: doch wer das ist,
ist nicht die Frage dessen, der sie leidet,
doch dessen Trauer ist sie, eine Trauer,
in die sich Tod mit hoher Lust verstreut,
doch nie das Schweigen bricht.*

- 20 *Oder mich streifen abends die Leukoien,
die nelkenartigen, auch Giroflée –:
ein Garten, hochgemauert, ob des Fleckens,
der ihn mit Lagern, Speichern, Schieferdächern
umzingelt und umspannt –, doch dann*
25 *genannter Blumen selbstgelüster Hauch,
darin der Sommer stockt und sich bewacht
und seinen Heimgang fühlt –, auch dies treibt mit,
verwandelnd sich in Flüchtigkeit, in Traum.*

- Wenn man Klematis auf die Wogen streute,*
30 *so schwankte kaum die Färbung dieses Meers:
Arearea –, auch in weißen Kratern
das ozeanisch Blau –, und kniend Frauen,
kaum in Zusammenhängen von Gestalt,
hoch hingehängt die Häupter in den Dämmer,*
35 *der auch in Blumen sich vollendet schiene,
den Schöpfungsdämmer –, Noa-Noa –, Traum.*

- Gleichzeitig sind die Welten dieses Traums,
einräumig ebenso, sie wehn und fallen.
Mischfarben, Halbblau der Kartoffelblüte,*
40 *Latenz der Formen dort –, hier reine Bilder.
Das eine Boot zieht falsche Segel auf,
verleugnet Art und Herkunft, täuscht die Meere,
das andre Boot fährt immer hochbetränkt,
denn es ist unangreifbar –: dieses ist es,*
45 *das seine Ketten senkt in frühen Traum.¹*

Eine Grundvorstellung, die in allen Strophen, mehr oder minder deutlich ausgeprägt, vorhanden ist, trägt das ganze Gedicht: das Meer als Bild für den Traum. Zuerst schimmert es nur verdeckt auf (2), dann wird es einen Augenblick deutlicher (8), um noch einmal in den Hintergrund zu treten, bis es am Anfang der vierten Strophe (29 f.) beherrschend in den Mittelpunkt rückt und schließlich am Ende des Gedichts zum umfassenden Bild ausgeweitet wird (41 ff.). Das Verbum „treiben“, dreimal genannt (8; 12; 27), hält diese Grundvorstellung wach, die auch durch das Bild der wie Blätter in das Meer verwehenden Schlösser (6) gestützt wird. Eine Erinnerung an die Gezeiten klingt zu Beginn der Strophe V (37 f.) an.

Von diesem Grundbild nehmen die einzelnen Bereiche des Gedichts ihren Ausgang. Wir können die Strophen I und III als Darstellungen von Inhalten des Traums und deren Einfügung in ihn bezeichnen, die Strophen II und V

¹ Statische Gedichte 67 f.

als Aussagen über das Wesen des Traums, freilich zum Teil fast völlig von der ursprünglichen Vorstellung abgelöst und ins Gedankliche transponiert. In der Strophe IV wird das Bild des Meeres ins Konkrete gewendet und erscheint als Schilderung einer ebenfalls an Traumerfahrungen partizipierenden Südseewelt.

Was sagt uns der Dichter über diesen Traum, den er in sich trägt (15)? Wir finden zunächst eine Formulierung, die uns bereits geläufig ist:

*Gleichzeitig sind die Welten dieses Traums,
einräumig ebenso, sie wehn und fallen. (37 f.)*

Das ist eine Definition dessen, was BENN an anderer Stelle als ‚Simultan-Vision‘ (s. o.) bezeichnet. Der zweite Halbvers deutet an, daß diese dem Menschen zwar immer aufs neue zugängliche Erfahrung zeitlich beschränkt ist. Sie wird der Wirklichkeit schroff entgegengesetzt:

*Ein toter Traum,
doch tief in sich vereint, auf Nichts auf Erden
beziehen sich seine Namen und sein Laut. (12 ff.)*

In sich abgeschlossen, ohne jeden Bezug zur Wirklichkeit, zum Leben, und darum auch tot: das ist das Wesen dieses Traums. Er ist eine andere Welt als die, in der wir leben; ja er ist die andere Welt schlechthin. BENN hat diesen Gegensatz in einem ‚Wirklichkeit‘ betitelten Gedicht ausführlicher dargestellt:

*Eine Wirklichkeit ist nicht vonnöten,
ja es gibt sie gar nicht, wenn ein Mann
aus dem Urmotiv der Flairs und Flöten
seine Existenz beweisen kann.*

*Nicht Olympia oder Fleisch und Flieder
malte jener, welcher einst gemalt,
seine Trance, Kettenlieder
hatten ihn von innen angestrahlt.*

*Angekettet fuhr er die Galeere
tief im Schiffsbauch, Wasser sah er kaum,
Möven, Sterne – nichts: aus eigener Schwere
unter Augenzwang entstand der Traum.*

*Als ihm graute, schuf er einen Fetisch,
als er litt, entstand die Pietà,
als er spielte, malte er den Teetisch,
doch es war kein Tee zum Trinken da.¹*

¹ Destillationen 18.

Durch die ganze Geschichte der Menschheit geht dieser Traum, vom Fetischismus der Primitiven bis zur differenzierten Kunst des 20. Jahrhunderts. Darum nennt ihn der Dichter auch alt und früh (6; 46). Als trancehaft aus dem eigenen Innern aufsteigende Welt, die sich in abgeschlossenen Gebilden manifestiert, ist er jene ‚Wirklichkeit aus Hirnrinde‘, von der BENN in seinem Vorwort zu dem Band ‚Ausdruckswelt‘ spricht¹. Sie wird in unserem Gedicht als ein durch alle Zeiten existierendes totes Traumreich dargestellt, an dem der Mensch teilhaben kann. Bildhaft erscheint sie als ein Meer von intensivster Bläue (29 f.).

In früheren Versen hatte BENN das Traumreich im Bild des antiken Hades gestaltet:

*Die Felsen glühn, der Tartarus ist blau,
der Hades steigt in Oleanderfarben
dem Schlaf ins Lid und brennt zu Garben
mythischen Glücks die Totenschau.*

*Der Gummibaum, der Bambusquoll,
der See verwäscht die Inkaplatten,
das Mondchâteau: Geröll und Schatten
uralte blaue Mauern voll.²*

Auf diese beiden Strophen aus dem Gedicht ‚Das späte Ich‘, die eine Ergänzung bringen, muß etwas näher eingegangen werden. Sie zeigen zunächst, was der Traum zumindest für den modernen Menschen enthält: nämlich die Schau in die Jahrtausende unter dem Blickpunkt der Vergänglichkeit. Als Halluzination des Schlafenden, aus dem Bewußtsein Entsunkenen, ist sie eine Partizipation an dem ‚alten toten Traum‘ (6), der keine Beziehungen zum Leben hat, das den Menschen umgibt. Sie ist es aber noch in anderer Hinsicht: die Bilder, die der Dichter sieht, sind ja bereits selbst Manifestationen jener Wirklichkeit aus Hirnrinde, überdies noch unter dem Schauer der Vergänglichkeit erlebt. Wir verstehen daher, warum die Namen für das Totenreich hier gehäuft werden.

Die farbliche Chiffre, die zweimal auftaucht, erweist sich wiederum als primäre Setzung (‚der Tartarus ist blau‘), die anschließend innerhalb einer Bild-Wirklichkeit konkretisiert wird. Man hat nämlich die ‚blauen Mauern‘ als Mauern des Tartarus aufzufassen und darf sie nicht etwa auf das ‚Mondchâteau‘ beziehen. Was in den zweieinhalb Versen vor dem Doppelpunkt genannt wird, ist alles ‚Geröll und Schatten‘ an uralten blauen Mauern. Wenn weiter gesagt wird, diese tote Welt steige in ‚Oleanderfarben‘ empor,

¹ Ausdruckswelt 11.

² Trunkene Flut 10.

also in hellem Rötlich-Weiß, so liegt hier keineswegs ein Widerspruch vor, sondern wiederum jene häufig auftretende Vorstellung, auf die wir bereits hingewiesen haben: Blau als Folie, als ‚mythischer Flor‘ für die Bilder, die sich – das bezeugen die Verben ‚glühen‘ und ‚brennen‘ – intensiv von ihm abheben.

Wir kehren zu unserem Gedicht zurück und sehen nun, daß auch dort, trotz der völligen Trennung, die der Dichter ausspricht, Beziehungen zum Leben da sind. Wie haben wir uns diese widersprüchlichen Aussagen zu erklären?

Betrachtet man die erste Strophe, so findet man ebenfalls Bilder, die zwar nicht der umgebenden Wirklichkeit entstammen, aber doch einer Realität angehören: es sind süditalienische oder sizilische Normannenschlösser, Bauten aus dem Mittelalter. ‚Wenn ich dies höre‘, heißt es in der Anfangszeile, und dann folgen ihre drei Namen (1; 3). Die Schlösser scheinen, sobald sie genannt werden, einen geographisch bestimmbar Ort zu verlassen, sich gleichsam aus ihren Fundamenten lösend, und in den Traum einzugehen. In der dritten Strophe ist es ein Blumenduft, der den Dichter streift, ein Hauch von nelkenartigen Levkoien und dunkelvioletter Giroflée¹. Und auch dieser läßt die Realität des von Dächern und Schuppen umgebenen kleinen Dorfgartens hinter sich, weht heraus und fügt sich in den Traum ein, vielmehr: verwandelt sich in ihn, wie es hier bereits deutlicher heißt.

Daß Worte und Gerüche den halluzinatorischen Traum bewirken können, ist uns bekannt. Nichts anderes aber meinen diese beiden Strophen, wenn sie von einem Eingehen, ja von einer Verwandlung in den Traum reden. Wir dürfen ja nicht vergessen, daß unser Gedicht von einer Grundvorstellung getragen wird: dem Bild des Meeres für ein absolutes Traumreich, an dem der Mensch immer wieder teilhaben kann. Der scheinbare Widerspruch löst sich, wenn man eine Äußerung des Ptolemäers heranzieht, der sich auf PLATO beruft:

Ich hatte gelesen, von Plato stamme die Idee der sogenannten Anamnesis, nämlich die Idee, daß alles in unserer Erinnerung sei, daß unser Leben nicht das war, was wir sahen und trieben, sondern das, was in uns lag und dem wir bestimmt waren, es in Bildern und Gedanken aufsteigen zu lassen und ihm einen Ausdruck zu verleihen.²

Die Mittel, die dieses Aufsteigen (vom Dichter aus) oder Eingehen (vom Traume aus) veranlassen, sind Worte, Gerüche, auch Klänge:

*Entfernte Lieder – über Straße
und manchmal auch aus einem Nachbarhaus,
geeignet oft in hohem Maße
für einen Traum, ja Träumestrauß.³*

¹ Französisch: Levkoie.

² Der Ptolemäer 123.

³ Destillationen 17.

Insofern besteht ein Zusammenhang mit der Realität. Was durch diese Mittel aber hervorgerufen wird, ist verwandelt, tot, nicht mehr mit dem Leben verbunden: eine Wirklichkeit von endogenen Bildern.

Die Verse, von denen diese Betrachtung ausging (12 ff.), sind jedoch doppeldeutig. Sie enthalten einmal die bisher untersuchte Negation: der Traum beziehe sich *nicht* auf etwas auf Erden; zum andern aber sprechen sie auch etwas Positives aus: der Traum beziehe sich auf *etwas*, das nicht auf dieser Erde ist. Die folgenden Zeilen, in denen das Gedicht ganz in den Bereich des Gedanklichen übergeht, machen das deutlicher:

*Ich trage ihn —: doch wer das ist,
ist nicht die Frage dessen, der sie leidet,
doch dessen Trauer ist sie, eine Trauer,
in die sich Tod mit hoher Lust verstreut,
doch nie das Schweigen bricht. (15 ff.)*

Die Frage nach dem ‚wer‘ dieses Traums, seinem Urheber oder seinem Wesen, hat nichts mit den auslösenden Mitteln des ja immer latent Vorhandenen zu tun, sondern tastet nach den letzten Hintergründen des Seins. Es ist die Frage nach dem ‚unbekannten Gott‘¹, nach dem ‚Endgültig Realen‘², nach dem ‚Dunkeln‘, von dem es heißt:

*Mythen bei Inkas und bei Sansibaren,
die Sintflutsage rings und völkerstet —
doch keiner hat noch etwas je erfahren,
das vor dem Dunklen nicht vorübergeht.³*

Diese Fragestellung erscheint freilich so hoffnungslos, daß sie schon während ihrer Formulierung resigniert. Das bekennt der Dichter in den nächsten, syntaktisch ziemlich komplizierten Versen (15 ff.), die wir folgendermaßen interpretieren dürfen: derjenige, der an der Frage nach dem ‚wer‘ leidet, weiß, daß ihre Stellung aussichtslos wäre und niemals Antwort zu erwarten hätte; deshalb verzichtet er auf sie und trägt schweigend seine Trauer. Das Personalpronomen ‚sie‘ (16; 17) wird also beide Male auf das Substantiv ‚Frage‘ zurückbezogen.

Die Zypresse, der ‚Trauerbaum‘⁴, zu Beginn der Strophe II genannt, deutet auf dieses Grundgefühl des Dichters vor, das in seiner Ambivalenz von tödlichem Leid und ‚hoher Lust‘ (18) immer wieder auftaucht. Es sei erinnert an ‚Querschnitt‘, wo der Tod als Schatten, in dem ‚die Glücke‘ stehen,

¹ Trunkene Flut 78.

² Ausdruckswelt 80.

³ Fragmente 15.

⁴ Aprèslude 38.

bezeichnet wird, und das oben zitierte Gedicht ‚Das späte Ich‘, das ja ebenfalls das ‚mythische Glück‘ in der ‚Totenschau‘ offenbart.

Die entscheidenden Verse aus dem Gedicht ‚Valse triste‘ können hier angeschlossen werden:

*Getanzt vor den finnischen Schären –
Valse triste, der Träume Schoß,
Valse triste, nur Klänge gewähren
dies eine menschliche Los:
Rosen, die blühten und hatten,
und die Farben fließen ins Meer,
blau, tiefblau atmen die Schatten
und die Nacht verzögert so sehr.*

*Getanzt vor dem einen, dem selten
blutenden Zaubergerät,
das sich am Saum der Welten
öffnet: Identität –:
einmal in Versen beschworen,
einmal im Marmor des Steins,
einmal zu Klängen erkoren:
Niemandes –: Seins!¹*

Der Sibelius-Walzer als Symbol für die leidvolle Bemühung des Menschen um Identität ist zugleich ‚der Träume Schoß‘, d. h. das auslösende Moment für die mythische Schau, die wiederum von der farblichen Chiffre angezeigt wird. Diesmal liegt jener Fall vor, den wir Konkretisierung nannten: die Schatten des langen nordischen Abends werden als blau bezeichnet. Aber bereits in der intensivierenden Häufung ‚blau, tiefblau‘ bricht der Chiffren-Charakter durch die Schilderung. Die Beglückung, die der Traum gewährt, symbolisieren auch ‚Rosen‘ und ‚Meer‘; denn, wie BENN an anderer Stelle sagt:

*was nicht aus Meer und Blüten,
ist nur in Qualen da.²*

Dieser Traum wird zuweilen im Kunstwerk realisiert, in ‚Stein, Vers, Flötenlied‘³. Aber wiederum klingt die Frage nach seinem Ursprung auf, jenes hoffnungslose ‚wer‘, und wieder ist die Antwort nur verhüllt andeutend: ‚Niemandes‘ – oder ‚Seins‘; d. h. die Träume stammen entweder aus dem Nichts oder von einer dunklen, unerkennbaren Macht, die hinter allem steht und aus ‚tieferem Auge‘ blickt.

¹ Trunkene Flut 46.

² a. a. O. 88.

³ Ausdruckswelt 71.

Die Strophe IV, deren Funktion zunächst nicht ganz klar scheint, fügt sich nun leicht in den gedanklichen Rahmen des Gedichts ein. Das Bild aus der Südsee, von einem klangvollen Namen (31) angeschlagen (Insel?), erweist sich nun in den vollkommen ihrer Gegenwart und Umwelt entrückten Eingeborenenfrauen (kaum in Zusammenhängen von Gestalt), die an blauen Kraterseen oder Atollen knien, als eine Darstellung jener Identität, wie sie auf einer frühen Menschheitsstufe möglich war. Das Eintauchen in den ‚Schöpfungsdämmer‘, dessen polynesischer Name offenbar ‚Noa-Noa‘ lautet (36), ist eine Erfahrung, die dem Traum des Dichters weitgehend ähnelt. Die Ungebrochenheit des pflanzenhaften Seins, auf die schon in ‚Valse triste‘ hingewiesen wurde, kehrt hier nochmals wieder (35) und erlaubt auch eine Deutung der Bildung ‚selbstgelüst‘ (25), die der Dichter für den Levkoien-duft gebraucht. Man darf in ihr ebenfalls einen Ausdruck für das in sich Vollendete der Blumen sehen.

Abschließend greifen wir noch einmal die Grundvorstellung auf, von der das Gedicht beherrscht wird, um nun die in der zweiten Hälfte erfolgende farbliche Entgegensetzung untersuchen zu können. Das Bild des Meeres für den Traum, wurde gesagt, erscheint bereits in der ersten Strophe, wenn auch noch verdeckt. Zu Beginn der zweiten wird dann, zunächst ohne Nennung des Wortes Blau, die farbliche Chiffre erstmalig angerührt. Die Bilder der Schlösser, heißt es, treiben durch Meere und Himmel (das ‚ewig strahlende Gewölbe‘) und durch erfüllte Stunden (8 ff.). Doch ist es eigentlich nicht zulässig, diese Begriffe isolierend nebeneinanderzustellen; denn das Demonstrativ-Pronomen ‚dieses‘ (12), das die drei elliptischen Sätze zusammenfaßt, bezieht sich ja nicht auf ihre zeitliche oder räumliche Abfolge, sondern auf ihre Simultaneität. Deshalb erscheint es in der neutralen Form und nicht im Plural. Wir müssen also sagen, daß die Bilder durch ein Medium, für das Himmel und Meer bildhaft stehen, in erfüllten Stunden treiben. Das heißt jedoch: das noch nicht genannte Blau fungiert wiederum als ‚mythischer Flor‘, der die Bilder trägt.

Damit ist vorbereitet, was dann Strophe IV bringt: die ausdrückliche Setzung der Farbe Blau für das Meer des Traumes. Aus dem komplexen Gebilde, dem wir uns eben noch gegenübersehen, hat sich allein die Vorstellung des Meeres herausgelöst, die nun bis zum Schluß immer stärker wird. Wie sehr es dem Dichter darauf ankommt, dieses Meer als ein besonderes hervorzuheben, bezeugt das durch den Druck betonte Pronomen in Zeile 30. Das erscheint ihm auch deshalb notwendig, weil die gleichzeitige Konkretisierung in der Schilderung der Südsee zu Mißverständnissen führen könnte.

Die Farbe des Traummeeres, wird nun gesagt, ist ein gesättigtes, uner-

gründliches Blau, das kaum schwanken würde, selbst wenn man Klematisblüten mit ihrem tiefdunklen Purpurblau darüberstreute. Ebenso gefärbt ist das Wasser, an dem die Polynesierinnen knieen, in die innere Schau versunken. Die Hyperbel, die in diesen Aussagen enthalten ist, intensiviert die Farbe auf das nachdrücklichste und ermöglicht so die Entgegensetzung, die der Dichter in der fünften Strophe vornimmt.

Der Kontrast der Traumerfahrung mit jener, welche die Wirklichkeit des Lebens bietet, geht nun völlig in den Gegensatz über, den das tiefe, reine Blau des südlichen Meeres und das blasse, kränkliche der Kartoffelblüte darstellen:

*Mischfarben, Halbblau der Kartoffelblüte,
Latenz der Formen dort –, hier reine Bilder. (39 f.)*

Es ist kein Zufall, daß als Farbträger für dieses ‚dort‘, das mit so zwingender Gebärde aus der Traumwelt herausweist, die Kartoffel gewählt wird. Größe, aber auch Problematik von BENNS Kunst der Montage zeigt eine solche Wortwahl, wenn man sie mit dem in der übernächsten Verszeile beginnenden groß ausgefalteten Bild vergleicht.

Dieses Bild (41 ff.) nimmt den Kontrast, den die Farben bereits herausgestellt haben, noch einmal auf. Das ‚falsche Segel‘ setzende, die Meere ‚täuschende‘ Boot führt die Komponente des Halbblau weiter, das hoch bekränzte und ‚unangreifbare‘ die des tiefen Purpurblau. Darüber, was das Bild der in den frühen Traum gesenkten Ketten bedeute, kann kein Zweifel sein: es ist die Verwirklichung der reinen Bilder in der Kunst. Man erinnere sich an die Vorstellung des Kränzens, die bereits in den Rönne-Erzählungen begegnete und die in einem Wort aus dem ‚Roman des Phänotyp‘ vollends als Symbol für die Kunst deutlich wird:

Aber die Beschwörungen sind unsere: die Kronen, die Kränze und die Götter . . .¹

Der Sinn des Verleugnens von ‚Art und Herkunft‘ erhellt aus dem Vorwort zu ‚Ausdruckswelt‘, wo BENN von der ‚Objektivierungsgewalt der Ursprungsrasse‘ spricht und die Erschaffung jener Wirklichkeit aus Hirnrinde als das ‚anthropologische Gesetz‘ bestimmt.²

Das Bild des Meeres und der strömenden Fluten für den Traum ist eines der zentralen in BENNS lyrischem Werk. Es findet sich immer wieder, mit der farblichen Chiffre und ohne sie. Für beide Fälle sei abschließend je ein Beispiel angeführt. Das erste ist eine Strophe aus dem Gedicht ‚Wer allein ist –‘:

¹ Der Ptolemäer 47.

² Ausdruckswelt 11.

*Wer allein ist, ist auch im Geheimnis,
immer steht er in der Bilder Flut,
ihrer Zeugung, ihrer Keimnis,
selbst die Schatten tragen ihre Glut.¹*

Das zweite, dessen Ähnlichkeit mit dem bisher interpretierten Gedicht ganz offensichtlich ist, umfaßt die beiden ersten Strophen aus dem ‚Epilog 1949‘:

*Die trunkenen Fluten fallen –
die Stunde des sterbenden Blau
und der erblaßten Korallen
um die Insel von Palau.*

*Die trunkenen Fluten enden
als Fremdes, nicht dein, nicht mein,
sie lassen dir nichts in Händen
als der Bilder schweigendes Sein.²*

Die Lokalisierung in der Südsee, die Fremdheit, die auf den unerkennbaren Ursprung des Traumes deutet, die ‚trunkenen Fluten‘ selbst als das die Bilder tragende Element entsprechen dem Traum-Gedicht genau; aber während dort die Realisation in der Kunst durch das Bild des ankerwerfenden Bootes vergegenwärtigt wurde, herrscht hier die Vorstellung der fallenden Flut, die die abgeschlossenen Gebilde in ihrem Schweigen zurückläßt.

2. „BLAUE STUNDE“

Die zweite Interpretation gilt der Trilogie ‚Blaue Stunde‘, welche in der Sammlung ‚Fragmente‘ (1951) erschienen ist:

I

*Ich trete in die dunkelblaue Stunde –
da ist der Flur, die Kette schließt sich zu
und nun im Raum ein Rot auf einem Munde
und eine Schale später Rosen – Du !*

5 *Wir wissen beide, jene Worte,
die jeder oft zu anderen sprach und trug,
sind zwischen uns wie nichts und fehl am Orte:
dies ist das Ganze und der letzte Zug.*

10 *Das Schweigende ist so weit vorgeschritten
und füllt den Raum und denkt sich selber zu
die Stunde – nichts gehofft und nichts gelitten –
mit ihrer Schale später Rosen – Du.*

¹ Statische Gedichte 64.

² Trunkene Flut 107.

II

Dein Haupt verfließt, ist weiß und will sich hüten,
 indessen sammelt sich auf deinem Mund
 15 die ganze Lust, der Purpur und die Blüten
 aus deinem angeströmten Abnengrund.

Du bist so weiß, man denkt, du wirst zerfallen
 vor lauter Schnee, vor lauter Blütenlos,
 totweiße Rosen Glied für Glied – Korallen
 20 nur auf den Lippen, schwer und wundengroß.

Du bist so weich, du gibst von etwas Kunde,
 von einem Glück aus Sinken und Gefahr
 in einer blauen, dunkelblauen Stunde
 und wenn sie ging, weiß keiner, ob sie war.

III

25 Ich frage dich, du bist doch eines andern,
 was trägst du mir die späten Rosen zu?
 Du sagst, die Träume gehn, die Stunden wandern,
 was ist das alles: er und ich und du?

,Was sich erhebt, das will auch wieder enden,
 30 was sich erlebt, – wer weiß denn das genau,
 die Kette schließt, man schweigt in diesen Wänden
 und dort die Weite, hoch und dunkelblau'.¹

Was gestaltet BENN in dieser Trilogie, die mit zu dem Vollkommensten in seinem ganzen lyrischen Werk gehört? Überblickt man die drei Gedichte in ihrer Gesamtheit, so erkennt man zunächst nicht mehr, als daß es sich um eine geheimnisvolle Begegnung handelt. Der Dichter scheint einen ihm sehr nahestehenden Menschen, wohl eine Frau, zu treffen und mit zögernden Worten, die eine ebenso verhaltene Erwiderung finden, anzusprechen. Formal stellt man fünfhebige Jamben mit gekreuztem Reim fest, die als stetiger Wechsel von weiblichem mit männlichem Versausgang die ganze, in ein zweistrophiges und zwei dreistrophige Gedichte unterteilte Trilogie einheitlich erfüllen. Ausnahmen hiervon machen nur die Zeilen 5, wo die letzte Hebung fehlt, und 29 f., die durch einen zusätzlichen Binnenreim, den sogenannten Mittelreim, verbunden sind.

Wir gehen für unsere Interpretation vom Einzelgedicht aus, das wir, soweit dies möglich ist, isoliert betrachten, um im Anschluß daran die gemachten Beobachtungen zu vereinigen und auf die Gesamttrilogie anzuwenden.

¹ Fragmente 20 f.

Die relative Geschlossenheit, welche die drei Einzelgedichte im Bau des Ganzen aufweisen, rechtfertigt ein solches Verfahren. Wo es nötig erscheint, werden andere Beispiele mit herangezogen.

Teil I der Trilogie läßt sich noch einmal untergliedern. Wir sehen in der ersten Strophe (1 ff.) die Schilderung eines Vorgangs, der in den folgenden beiden (5 ff.) näher in seinem Wesen umschrieben wird. Den Auftakt bildet sofort eine Setzung der farblichen Chiffre:

Ich trete in die dunkelblaue Stunde – (1)

Ihr schließt sich die Darstellung des Eintretens in ein Haus an: der Dichter geht über den Flur, versperrt hinter sich die Türe und erblickt dann im Zimmer, das er öffnet, einen vertrauten Menschen und eine Schale mit Rosen. Die Strophe ist in sich gespannt; sie eilt vom ersten Vers an, der den ganzen Vorgang zusammenfaßt, ohne Einschnitt ihrem Ziel entgegen: der Anrede des Du. Daß diese Begegnung vom Dichter nicht ruhigen Gemüts erlebt wird, bezeugt das Ausrufungszeichen, das Überraschung, Erschütterung oder Freude in sich schließen kann.

Handelt es sich, fragen wir uns, in der ersten Zeile um eine reine primäre Setzung der farblichen Chiffre, wie es den Anschein hat, oder ist eine Konkretisierung möglich? Im Raum der Gesamt-Trilogie findet sich nur im Schlußvers ein Hinweis. BENN spricht dort von einer hohen, dunkelblauen Weite (32), die man wohl als Himmel auffassen darf. Der tiefe Farbton deutet dabei auf den Abend. Diese Beobachtung wird unter anderm durch ein Gedicht aus demselben Band bestätigt, dessen zweite Strophe beginnt:

*Begegnungen, zum Beispiel Dämmerstunde,
l'heure bleue . . .¹*

Die wörtliche Entsprechung ist so zwingend, daß wir eine Konkretisierung vornehmen dürfen. Sie wird freilich vom Chiffren-Charakter völlig in den Hintergrund gedrängt. Der Eintritt in die „dunkelblaue Stunde“ ist ja, das wissen wir längst, in erster Linie ein Vordringen in jene Bereiche, die die Farbe in BENNS Werk deckt. Ob sie auch hier den halluzinatorischen Traum meint, der sich bis jetzt als Zentrum der farblichen Chiffre erwiesen hat, läßt sich noch nicht entscheiden. Wichtig ist jedoch, daß bereits mit der Eingangsstrophe jene Doppeldeutigkeit, die den Grundzug des ganzen Gedichtes bildet, angeschlagen wird.

In der nächsten Strophe hebt der Dichter die Begegnung bereits völlig aus dem Gewohnten heraus. Zwischen den beiden Menschen, die sich offen-

¹ Fragmente 29.

bar schon seit langem kennen, scheint ein geheimes Einverständnis zu walten, für das es keiner Worte braucht: sie ‚wissen‘, daß sie so, wie sie oft mit den anderen sprachen, nicht miteinander reden können; das wäre zwischen ihnen ‚wie nichts und fehl am Orte‘ (5 ff.). Denn während, darf man den Superlativ der nächsten Zeile ergänzen, die Vergangenheit in irgendeiner Weise unvollkommen und vorläufig war, erleben die beiden nunmehr eine vollkommene Erfüllung: ‚das Ganze‘ und den ‚letzten Zug‘ (8).

Die Schlußstrophe dieses ersten Teils faßt das bisher Ausgesprochene, allerdings in nicht leicht verständlichen Sätzen, zusammen und schließt es mit der beinah wörtlichen Wiederholung der vierten Zeile (‚eine Schale später Rosen – Du‘) an die Schilderung der Begegnung an. Das Fehlen des Ausrufungszeichens verrät, daß sich der Dichter wieder gefaßt hat.

Wir fragen zunächst nach dem syntaktischen Bau der Strophe. Interpunktionslosigkeit, das lehrten schon die ersten Verse, kann durch die innere Spannung der Aussage gerechtfertigt sein, auch wo sie nach den Regeln der Grammatik nicht erlaubt wäre. Es hieß ja:

*da ist der Flur, die Kette schließt sich zu
und nun im Raum ein Rot auf einem Munde
und eine Schale später Rosen – Du ! (2 ff.)*

An zwei vollständige Sätze schloß sich also unmittelbar eine Ellipse an. Wir interpretierten dies als Zielgerichtetheit auf das angesprochene Du hin, die keine Trennung gestatte. Vorher war aber bereits der ganze Vorgang als Eintritt in die ‚dunkelblaue Stunde‘ zusammengefaßt worden.

Etwas Ähnliches liegt hier vor. Die Strophe in ihrer Gesamtheit strebt ebenfalls ohne jeden Einschnitt – die beiden absoluten Partizipien (11) sind ja nur eine beifügende Ergänzung zu Stunde – auf das Du hin. Die Frage, ob ‚Stunde‘ (11) als Akkusativobjekt zu ‚denken‘ (10) aufzufassen sei, ist in diesem Zusammenhang nicht entscheidend. Ob man sagt: ‚das Schweigende denkt sich die Stunde selber zu‘ usw.; oder: ‚das Schweigende denkt sich selber zu‘, mit einer nun elliptisch erscheinenden Ergänzung in den beiden folgenden Versen: in jedem Fall ist das Ergebnis ein zielstrebiges Hindrängen auf das abschließende Du. Damit erweist sich jedoch die Strophe III als eine Variation der Aussage von Strophe I. Was dort vom Dichter her als Eintritt in einen Raum gesehen wird, ist hier von der anderen Seite als Vorschreiten eines geheimnisvollen Schweigenden dargestellt, das den Raum erfüllt. Die ‚Stunde‘, nun als frei von Hoffnung wie von Leid bezeichnet (11), steht beide Male als Zeitbegriff für den Vorgang.

Was ist dieses Schweigende? In unserer ersten Interpretation sahen wir, daß aus jener Trauer um das Nichtwissen des Letzten, das hinter allem steht,

ein unverbrüchliches Schweigen erwuchs. Ähnliches spricht aus der dritten Strophe des Gedichts „Am Brückenwehr IV“:

*Ewig schweigend das Blaue,
wer noch an Stimmen denkt,
hat schon den Blick, die Braue
wieder in Sehnsucht gesenkt.¹*

Hier ist ‚das Blaue‘, das man wohl wieder als das ‚unangreifbare Gewölbe‘ des Himmels (s. o.) konkretisieren darf, selbst als das Schweigende dargestellt. Auch in der Trilogie scheint ein solcher Zusammenhang vorzuliegen; denn wir bestimmten ja eben das Vorschreiten und Erfüllen des Raumes als eine Variation des Eintretens in ihn. Als Resultat des Vorganges, bei dem der Dichter einmal aktiv, das andere Mal passiv auftritt, ergab sich aber in jedem Fall die Erscheinung von Rosen und Du innerhalb der ‚dunkelblauen Stunde‘.

Zieht man zum Vergleich einige Verse aus dem bereits früher behandelten Gedicht ‚Monolog‘ heran, so trifft man auf bemerkenswerte Parallelen. Der Dichter schildert dort, wie ihm ein paar Takte eines Liedes die Schau der endogenen Bilder eröffnen:

*ein Lied . . .
und füllte so den Raum und lud so sehr
die Nacht, den Garten mit Erscheinungen voll
und schuf die Welt und bettete den Nacken
mir in das Strömende . . .²*

Diese Stelle unterscheidet sich dadurch von der zu betrachtenden, daß die farbliche Chiffre (‚Sprung aus Bläue‘) vorher die Ursache der Verwandlung markiert. Ihr Ergebnis jedoch wird mit Sätzen beschrieben, die zum Teil wörtlich der Strophe III entsprechen. Beziehen wir, wie es doch wahrscheinlicher ist, ‚Stunde‘ als Akkusativobjekt auf ‚denken‘, so erweist sich das ‚Schweigende‘ als eine Umschreibung des ‚alten toten Traums‘, des Bilderreiches, das aus sich selbst die Begegnung erschafft, und der Eintritt des Dichters in das abendlich dämmernde Zimmer ist das bildhaft dargestellte Eindringen in diesen imaginären Raum, den das Medium der Bläue umschließt.

Das Sich-Selber-Zudenken weist aber nicht nur auf jene andere Realität hin, die vom Menschen her gesehen als ‚Wirklichkeit aus Hirnrinde‘ erscheint, sondern deutet auch in der Präposition ‚zu‘ ein Abschließen, ein hermetisches Abdichten gegen die außerhalb existierende Welt an. Damit

¹ Trunkene Flut 87.

² Doppelleben 132.

offenbart der zweite Vers ebenfalls die Doppeldeutigkeit seines Inhalts. Er wird ja in der Schlußstrophe an entscheidender Stelle wieder aufgenommen:

da ist der Flur, die Kette schließt sich zu . . . (2)
die Kette schließt, man schweigt in diesen Wänden . . . (31)

Die reflexive Verbalform machte ohnehin das Vorlegen der Kette zu etwas Selbsttätigem, vom eintretenden Dichter Unabhängigem. Vollends deutlich wird der Symbolcharakter dann bei der Wiederholung. Daß diese Vorstellung BENN nicht fremd ist, bezeugt das Gedicht ‚An –‘, in dem die Abgeschlossenheit des Hauses die Trennung von dichterischer und Menschenwelt ausdrückt:

*An der Schwelle hast du wohl gestanden,
 doch die Schwelle überschreiten – nein,
 denn in meinem Haus kann man nicht landen,
 in dem Haus muß man geboren sein.*

*Sieht den Wanderer kommen, sieht ihn halten,
 wenn ihn dürstet, wird ein Trank geschänkt,
 aber einer nur, dann sind die alten
 Schlösser wieder vor- und eingehängt.¹*

Damit beenden wir zunächst die Interpretation des ersten Teils und wenden uns dem zweiten zu. Als vorläufiges Resultat halten wir fest: mit dem abendlichen Betreten des Hauses, das verschlossen wird, sagt BENN zugleich den Eintritt in die imaginäre Welt des Traumes aus, die vom Schweigenden beherrscht wird. Dieser ganze Vorgang findet wiederum gleichsam im Medium der Bläue statt und bringt die Begegnung mit einem vertrauten Du, das untrennbar mit einer Schale voll Rosen verknüpft ist.

Im Teil II kann man die beiden ersten Strophen (13 ff.) der letzten (21 ff.) gegenüberstellen. Mit dieser beginnen wir. Sie erweist sich wiederum als eine zusammenfassende Bemerkung, die dem Wesen des vom Dichter Erlebten näherzukommen sucht. Was vorher durch Verneinung ausgedrückt wurde (11), wird nun positiv gesagt: daß nämlich die Begegnung eine Beglückung schenke (22). Freilich schränkt BENN diese Feststellung sogleich ein: es ist kein idyllisches Glück, sondern ein aus Gefahren erwachsendes, das sich in der ‚dunkelblauen Stunde‘, die nun durch Wiederholung intensiviert wird (23), erschließt.

Abermals treffen wir also auf Worte und Wendungen, die uns schon vertraut sind. Das ‚Glück aus Sinken und Gefahr‘ (22) erinnert an das ‚mythische Glück‘, das das späte Ich bei der ‚Totenschau‘, d. h. Halluzination, er-

¹ Destillationen 14.

fährt, und an die zerstörerische Gewalt des Durchbruchs in das Traumreich, die BENN in ‚Doppelleben‘ beschreibt (s. o.). Was bei der Interpretation des ersten Teils bereits gefunden wurde und sich nun erneut bestätigt hat, spricht die letzte Zeile dieser Strophe offen aus:

und wenn sie ging, weiß keiner, ob sie war. (24).

Damit deutet sich auch schon die allgemeine Relativierung an, die der dritte Teil des Gedichts dann bringt.

Die beiden ersten Strophen aus dem Mittelteil der Trilogie gestalten den Inhalt des halluzinatorischen Traumes, den der Dichter erlebt (13 ff.). Die enge Verknüpfung von Rosen und Du, die schon zu Beginn auffiel, geht hier in ein unauflösliches Ineinander über; jede Trennung, die vorher und nachher da ist, wird völlig aufgehoben. Was der Dichter im dämmernden Zimmer erblickt, ist freilich die mit Rosen gefüllte Schale; aber gleichzeitig löst sich aus ihr in flüchtigen Umrissen die Gestalt der traumhaften Erscheinung. Ein zauberhaftes Spiel von Wortmusik und leuchtenden Farben beschwört die Simultan-Vision.

Wir ziehen für diese Betrachtung das Gesamtgedicht heran. Blau wurde ja in dessen Vorstellungskreis bereits wieder als das Medium des Traumes bestimmt, womit wir vor allem an Ergebnisse der Untersuchung zum ‚Südwort‘ anschlossen. Es läßt sich jedoch noch genaueres angeben. Greifen wir auf die Schlußstrophe vor, so sehen wir, daß die farbliche Chiffre im dunklen, hohen, gesättigten Blau des abendlichen Himmels konkretisiert wird, das sich als Hintergrund der ganzen Begegnung in unergründliche Weite spannt. Auf solche Weise wird das, was der Dichter als Eintritt in die ‚dunkelblaue Stunde‘ zusammenfaßt, erst vorstellbar. Die Bilder, hier als Einheit von Rosen und Du in intensivem Weiß und Rot, lösen sich aus dem ‚mythischen Flor‘ der Bläue. Damit begegnet aber wieder eine Farbenkomposition, die BENN schon einmal bei der Darstellung des halluzinatorischen Traums verwendete:

*Die Felsen glühn, der Tartarus ist blau,
der Hades steigt in Oleanderfarben
dem Schlaf ins Lid... (s. o.)*

In Oleanderfarben, also ebenfalls weiß und rot, steigen auch dort die Bilder vor der Folie der Bläue auf.

Die als Grundzug des ganzen Gedichts bezeichnete Doppeldeutigkeit bleibt in diesen Strophen (13 ff.) wach, ja steigert sich. Wendungen, die das Unsichere, Flüchtige umschreiben, das einer Erscheinung in der Dämmerung anhaftet, wechseln mit andern, in denen die Simultaneität bereits vollzogen ist. Die Blässe des Gesichts und sein ungefestigtes Verfließen, das

sich dennoch fassen und zusammenhalten will, sprechen aus den folgenden Versen:

Dein Haupt verfließt, ist weiß und will sich hüten. . . (13)

Du bist so weich. . . (21)

Dazwischen aber gehen Gestalt und Blumen völlig ineinander über und werden zu einem einzigen Bild. ‚Blüten‘ sammeln sich auf dem Mund (15); schließlich heißt es:

*Du bist so weiß, man denkt, du wirst zerfallen
vor lauter Schnee, vor lauter Blütenlos,
totweiße Rosen Glied für Glied – Korallen
nur auf den Lippen, schwer und wundengroß. (17 ff.)*

In dieser Strophe kommt auch das Spiel der Klänge am schönsten zum Ausdruck. Der Kontrast der hellen Laute (*e, i, ü, ei*), die sich beinah von Hebung zu Hebung mit dunklen Vokalen (vor allem *o* und *a*) ablösen, spiegelt nicht nur das Nebeneinander von schneeligem Weiß und tiefem, schwerem Rot, sondern trägt auch untergründig die ganze Ambivalenz der Begegnung zwischen Traum und Wachen weiter. Das unwirkliche Schweben, in das alles aufgelöst ist, offenbart sich auch in der Fülle der klangreichen Liquide und Nasale und dem fast völligen Zurücktreten harter Konsonanten.

Wie wir aber als Hintergrund des ganzen Vorgangs das weitgespannte dunkle Blau fanden, vor dem sich die intensiven Farben des Doppelbildes von Rosen und Du abhoben, so können wir auch für das Gesamtgedicht einen Grundton heraushören, welcher der tragenden Bläue entspricht. Er wird mit dem Dreiklang ‚dunkelblaue Stunde‘, d. h. mit den Vokalen *a* und *u* und dem von ihnen gebildeten Diphthong *au* bereits im ersten Vers, ja eigentlich schon im Titel angeschlagen und setzt sich durch alle Strophen fort. Das äußert sich besonders in den Reimen als exponierten Klangträgern: von 16 Reimpaaren, die das Gedicht insgesamt besitzt, sind nicht weniger als 11 aus diesen drei Lauten zusammengesetzt, unter denen wieder das dunkle *u* vorherrscht. Darüber hinaus wiederholen sich Wortverbindungen, die den Klangwert ‚dunkelblaue Stunde‘ und damit auch die Farbe im Fluß der Verse stets in der Vorstellung wachhalten:

zu anderen sprach und trug (6)

das Ganze und der letzte Zug (8)

die ganze Lust, der Purpur (15)

Abnegrund (16)

Stunden wandern (27)

Am überzeugendsten wirkt diese Verbindung von Grundfarbe und Grundklang in der intensivierenden Wiederholung beider und in der zusammenfassenden Setzung der Chiffre am Schluß. Das Farbwort mit seinem langhinströmenden Diphthong öffnet das Gedicht lautlich und visuell ins Unendliche:

in einer blauen, dunkelblauen Stunde (23)

hoch und dunkelblau (32)

Nur noch am Rande sei bemerkt, daß bei der Verwendung der Farben abermals das konstruktive Stilmittel der Tönung gebraucht wird: '(dunkel)blau' erscheint viermal, 'weiß' und 'rot' (bzw. 'Purpur' oder 'Korallen') je dreimal. Man könnte freilich gegen BENN einwenden, daß purpurn und korallenfarben zwei völlig verschiedene Rot-Töne darstellen. Damit würde man aber weder seiner Leistung noch seiner Absicht gerecht werden; denn es liegt ihm keineswegs daran, malerisch genau zu sein, sondern er wählte vielmehr diese Farbworte um ihrer Intensität und um ihres Klangwertes willen. Nicht nur hier gilt übrigens, was BENN einmal in einem Aphorismus sagt:

Oberstes Gesetz wird die Anordnung, das Inhaltliche der Fakten bleibt am Rande.¹

Teil III ist weitaus gedanklicher und schließt sich damit mehr an das erste Gedicht an. Diesmal liegt eine eindeutige Gliederung vor: während zunächst noch der Dichter spricht (25 ff.), erfolgt in der zweiten Strophe eine Erwiderung auf seine Worte (29 ff.). Wessen Stimme in ihr laut wird, ist nirgends gesagt. Darüber, daß sowohl bei der Frage des Dichters als auch bei der Antwort der Frau eine Interpunktion, welche die direkte Rede bezeichnet, fehlt, wundern wir uns nicht; denn was zwischen den beiden gesprochen wird, sind ja keine solchen Worte, wie sie die andern gebrauchen (5 f.), sondern ist die innerliche Wechselrede eines Menschen, der einen haluzinatorischen Traum erlebt.

Dagegen wird die Schlußstrophe nicht nur durch Anführungszeichen ausdrücklich markiert; sie wird überdies durch einen sonst nirgends vorhandenen Binnenreim rhythmisch und lautlich hervorgehoben. Man geht kaum fehl, wenn man hier auf eine Stimme schließt, die weder dem Dichter noch dem Du gehört, sondern einem Dritten, der über dem ganzen Vorgang steht und Traum und Wirklichkeit gleichermaßen übersieht. Eine solche 'Stimme hinter dem Vorhang' verwendet BENN ja auch in dem Zyklus 'Am Brückenwehr'²; nur daß es sich dort um ein eindeutiges Zwiegespräch handelt, das der Dichter mit ihr führt. Es entspricht der Doppeldeutigkeit des Ganzen, daß hier diese Frage in der Schwebe bleibt.

¹ Ausdruckswelt 125.

² Trunkene Flut 83 ff.

Der Dichter, zunächst vom Erlebnis des Du betroffen, dann gefaßt und still der Begegnung hingegeben, beginnt nun, über ihren Sinn zu rätseln. In seiner Anrede treten Rosen und inneres Bild wieder aus ihrer Simultaneität heraus:

*du bist doch eines andern,
was trägst du mir die späten Rosen zu? (25 f.)*

Wer ist, fragt man sich, jener ‚andere‘, der jetzt plötzlich erwähnt wird und dem das endogene Bild der Frau gehören soll? Zwei Gedichte, in denen BENN ebenfalls traumhafte Begegnungen gestaltet hat, geben hierüber Aufschluß. Da in ihnen beide Male eine Frau erscheint, ist die Annahme, daß dies auch in der Trilogie der Fall sei, berechtigt. Dort deutet zwar alles darauf hin, aber eine direkte Nennung findet sich in keiner der 32 Zeilen.

Das Gedicht ‚Acheron‘ bildet den ersten Beleg. Es genügt, eine Strophe zu zitieren:

*Ein Traum: – von Dir! Du Tote schrittest kühl
im Durcheinander streifender Gestalten,
die ich nie sah, – ein wogendes Gewühl,
mein Blick, der suchte, konnte dich nicht halten.¹*

Die Frau, die der Dichter sieht, ist also eine Tote. Nun wissen wir, wer mit dem ‚andern‘ gemeint ist; nun verstehen wir auch das Adjektiv ‚totweiß‘ (19). Noch deutlicher, auch in inhaltlichen Anklängen, sind zwei Strophen (III und IV) aus ‚Träume, Träume –‘:

*Tote – wer ist tot – es sprühn die Weiten,
Träume, Träume, schimmern sie heran,
hell die Kerzen, die Gespräche gleiten,
warme Stimmen sind es, Frau und Mann.*

*Das Zerfallne reicht sich Gruß und Hände:
‚hätten wir gewußt, was ich dann sah –
ach, entzünde neu die Liebesbrände,
sei mir eine alte Stunde nah‘.²*

Diese Parallelen, verbunden mit den Hinweisen aus dem Text selbst, sind so einleuchtend, daß man auch für ‚Blaue Stunde‘ die Begegnung mit einer Toten annehmen darf. Es steht zu vermuten, daß es sich um die verstorbene Frau des Dichters handelt, worauf ja die gemeinsame Vergangenheit hindeutet (5 ff.).

Die Wendung ‚aus deinem angeströmten Ahnengrund‘ (16) gehört in diesen Zusammenhang. Auf die Vorstellung des Meeres für das Traumreich

¹ Statische Gedichte 37.

² Trunkene Flut 91.

und des Flutens und Strömens für das Herannahen der Bilder sind wir ja schon oft gestoßen. Wir fügen noch drei Beispiele aus der Fülle der vorliegenden in Stichworten an:

*Verströmungsstunde*¹

*Strömendes hin und her*²

*es strömt dir aus dem Nichts zusammen*³

Der Nachweis, daß auch die Farbe Blau auf diese Weise empfunden und wiedergegeben wird, erscheint beinahe überflüssig; denn sie steht im Zentrum dieses Vorgangs. Der Vollständigkeit halber seien jedoch noch einige Belege genannt. Bei der Schilderung des Atlantischen Ozeans sagt BENN:

*In der Ferne der Atlantik mit seinem durch nichts gestörten Blau, einer Färbung, von der man den Eindruck hatte, daß sie sich noch im Ausströmen vertiefte.*⁴

Dazu stellt sich die folgende Strophe, die aus einem Widmungsgedicht an KLABUND stammt:

*Nehmen Sie jene erste
tauende Nacht im Jahr
und die strömenden blauen
Streifen im Februar . . .*⁵

Schließlich sei noch an die bereits behandelten Verse aus „Fragmente“ erinnert:

*Aber Abende gab es . . .
unumstößlich in ihrem Schweigen
geströmten Blaus. . . (s. o.)*

Die fragliche Wendung darf daher als das ahnungsvolle Heranströmen der Bilderschicht, aus der die Gestalt der Toten Umriß und Farbe gewinnt, interpretiert werden. Aber das Wort „Ahnengrund“ enthält auch eine Ambiguität. Die zweite ihm zukommende Bedeutung („Vorfahren“) ist als verhüllte Andeutung jener Region zu werten, aus der die Erscheinung aufsteigt: des Hades, wo sie mit den abgeschiedenen Ahnen, den frühen Völkern und den Jahrtausenden der Menschheit nun weilt. Eine so verstandene Unterwelt ist jedoch nichts anderes als der „alte tote Traum“, der als „Schweigendes“ den Raum mit seinen Gestalten füllt.

¹ a. a. O. 60.

² Frühe Prosa und Reden 232.

³ Aprèslude 7.

⁴ Der Ptolemäer 64.

⁵ Limes-Lesebuch, Zehn Jahre Verlagsarbeit, herausgegeben vom Limes-Verlag, Wiesbaden 1955, 74.

Schon die Antwort der Frau, noch mehr aber die Strophe, die die imaginäre Stimme spricht, stellt nun alles, sowohl Traum wie Wirklichkeit, in Frage. Die ‚Träume gehn‘ wieder (27); ja sogar die Stunde, die bisher als fester Begriff den ganzen Vorgang umschloß, wird in den Fluß der Zeit und in die allgemeine Relativierung einbezogen, die Tod, endogene Traumwelt und Existenz des Dichters gleichermaßen ins Unwirkliche hebt. Was in dem Gedicht ‚Träume, Träume –‘ nur als kurzer Zwischengedanke aufleuchtete (‚wer ist tot‘), wird hier gesteigert und variiert:

was ist das alles: er und ich und du? (28)

Und die Stimme der Schlußstrophe nimmt dies auf: alles ist nur ein Selbst-Erlebnis (‚was *sich* erlebt‘), von dessen Subjekt und Objekt niemand etwas weiß; Gewißheit herrscht allein über seine Vergänglichkeit (29). Wir werden wieder an jenes Letzte gemahnt, an den ‚Dunklen‘, den ‚unbekannten Gott‘, der ewig unbegreiflich hinter allen Dingen steht, den ‚Spieler‘ und ‚Nächtigen‘, wie ihn der Ptolemäer nennt:

... der diese Handvoll Erde hinstreute aus seinem Traum.¹

Es ist also kein Zufall, daß diese beiden Zeilen durch den ungewöhnlichen Mittelreim betont werden: ziehen sie doch die Summe des ganzen Gedichts. Mit einer abschließenden Zusammenfassung des Vorhergehenden klingt die Strophe und damit die Gesamt-Trilogie aus: das Schweigen (31) knüpft, wie auch bereits das Selbst-Erlebnis, an die Zeilen 9 ff. an; das Geschlossensein der Kette (31), die Vorstellung des Raumes (‚Wände‘) und die farbliche Chiffre (32) führen zum Eingang zurück.

Überblickt man noch einmal die drei Gedichte in ihrer Gesamtheit, so beginnt sich, bei aller Selbstständigkeit, die dem einzelnen zukommt, ein klarer symmetrischer Bau abzuzeichnen. Der erste Teil schildert (von verschiedenen Seiten) den Eintritt in das Haus und die imaginäre Welt des Traumes, macht auch schon einige Aussagen über das Wesen der Begegnung, strebt aber doch in der Hauptsache der zweimaligen Anrede des Du entgegen. Der zweite Teil stellt das geschaute Traumbild als unauflösliches Ineinander von Rosen und Frau dar; er ist am wenigsten gedanklich, dafür aber von hoher Musikalität, die freilich im Grundton auch die anderen Gedichte trägt. Im dritten Teil schließlich wird der bisherige Gehalt zusammengefaßt und auf Lebensgefühl und Weltanschauung BENNS projiziert. So ergibt sich ein mehr gedanklich bestimmter Rahmen, der die Motive des Schweigens, des Selbst-Erlebnisses, der Abgeschlossenheit, des Raumes gemeinsam hat und das zentrale Gedicht, in dem das erlebte Bild farblich und klanglich gestaltet

¹ Der Ptolemäer 107.

wird, gleichmäßig umschließt. Als durchgehende Motive für alle drei Gedichte finden sich nur – vom erlebenden Ich des Dichters abgesehen – die farbliche Chiffre als Medium und Hintergrund des Traumes und die Einheit Rosen/Du als das geschaute Bild. Die Stunde endlich fungiert als Zeitbegriff für den ganzen Vorgang.

Fassen wir zusammen, was die farbliche Chiffre in diesem wohl überzeugendsten Beispiel leistet. Als mehrfache primäre Setzung, d. h. konstruktiv als Intensivierung durch Tönung, bedeutet sie den Traum schlechthin. Sie übt wiederum, freilich innerhalb der lyrischen Sprachlage gemildert, jene besonders in den Rönne-Erzählungen konstatierte Schockwirkung oder Verfremdung aus, die auf die Andersartigkeit des Erlebnisses im Vergleich zur vertrauten Realität hinweist. Darüber hinaus läßt sich eine Konkretisierung vornehmen, die zunächst der Abenddämmerung als Gesamtstimmung, dann aber immer mehr der Vorstellung des dunkelblauen Nachthimmels allein gilt. Dieser erscheint gleichzeitig als Hintergrund des Traumes, vor dem sich das aufsteigende Bild in intensivem Rot und Weiß (Oleanderfarben) entfaltet. Und schließlich gelangt auch der Lautwert des Dreiklangs *a/u/au* zur Wirksamkeit: er führt die Farbe untergründig weiter und bildet die tragende Melodie des ganzen Gedichts.

IV. DER GESAMT-KOMPLEX

Wir können nunmehr versuchen, aus dem Erarbeiteten die Folgerungen zu ziehen und zu einer Definition des als *farbliche Chiffre* bezeichneten Phänomens zu schreiten. Aus der Feststellung, daß die Farbe Blau, und zwar in verschiedenen Verwendungsformen, innerhalb eines bestimmten Wortfeldes bei einem weiten Komplex von Vorstellungen und Gedankeninhalten stehen kann, ergeben sich folgende Fragen: a) Was umfaßt der hinter der farblichen Chiffre stehende Komplex? b) Welches Wortfeld ist ihr zugeordnet? c) Wie kann sie verwendet werden?

1. DER INHALTLICHE KOMPLEX

Es besteht kein Zweifel, daß der Begriff *Traum* in jenem weiteren Sinne, wie ihn BENN gebraucht, im Zentrum des Gesamt-Komplexes liegt, den die farbliche Chiffre vertreten kann. Von ihm zweigen alle anderen Vorstellungen ab. Als Vorstufen sehen wir die Flucht aus dem ‚kategorialen Raum‘ und den Durchbruch in jene andere Erfahrbarkeit, die BENN als Vermischung bezeichnet. Sie umfaßt die Aufhebung des Bewußtseins sowie eine rauschhafte Verschmelzung als Abglanz der den Primitiven möglichen Identität, welche die Psychologie ‚mystische Partizipation‘ nennt, und kann bis zum völligen Versinken ins rein Animalisch-Vegetative führen. Der Traum selbst, für den sich Formeln wie Halluzination, Simultan-Vision usw. finden, erweist sich als Aufsteigen endogener Bilder oder Eintauchen in eine mythische Ur-schicht - Vorgänge, die BENN mit PLATONS Lehre von der Anamnesis in Zusammenhang bringt. Der Inhalt der Visionen ist jedoch nicht auf jene Ur-schicht beschränkt, die sich auf die unter dem Namen Ligurischer Komplex zusammengefaßten südlichen Bildbereiche konzentriert, sondern er erstreckt sich auf die Geschichte der Menschheit in ihrer Gesamtheit und auf die Erinnerungen des eigenen Lebens¹. Da diese Welt aus dem Inneren stammt und mit der den Dichter umgebenden Realität von Raum und Zeit nichts zu tun hat, erscheint sie als Wirklichkeit aus Hirnrinde und totes Traumreich, für welches das Bild des antiken Hades auftreten kann.

¹ Zur ganzen Frage des bildschöpferischen Traumes vergleiche man die Kapitel IV und V bei KLAGES (a. a. O.), wo Zustand und Wesen der Ekstase behandelt werden.

Wird der Traum realisiert, entsteht *Kunst*. Sie ist die Vereinigung dieser inneren Erfahrungen mit dem bewußten Formwillen, der durch das hinter den Bildern erahnbare Nichts herausgefordert wird und so seine höchste Legitimation erhält. Damit ist Kunst aber als Verzicht auf jede inhaltliche Erfassung des Seins oder, mit NIETZSCHES¹ Ausdruck, die Welt als ästhetisches Phänomen begriffen. Für diesen Bereich, der durch das künstlerische Bau- und Formprinzip wieder mit dem Mittelmeerischen in Verbindung tritt, hat BENN das Wort Ausdruckswelt geprägt. Die Beglückung, die traumhafte Schau und ästhetische Vollendung gewähren, ist freilich durch einen ungeheuren Verzicht erkaufte, aus dem Schmerz und Trauer erwachsen. Darum wird der Komplex von Traum und Kunst², unter den wir BENNS Werk stellen dürfen, von jener dauernden Ambivalenz zwischen Glück und Leid beherrscht. Die Erkenntnis endlich, daß alle Bezugssysteme, handle es sich nun um KANTS Kategorienlehre oder um die mystische Partizipation, relativ sind und vor dem Endgültig Realen versagen, führt den Dichter, wieder in Anknüpfung an NIETZSCHE, zu dem Gedanken, daß die Welt selbst nur der Traum eines Unbekannten sei.

Zu diesem Vorstellungskomplex, der ja zweifelsohne in das Wesen von BENNS Weltanschauung zielt, kommt nun noch eine weitere Komponente. Wie man aus Selbstzeugnissen des Dichters ersehen kann, spielt die Farbe

¹ Werner GÜNTHER (Über die absolute Poesie. Zur geistigen Struktur neuerer Dichtung, in: DVJs 23 [1949] 1 ff.) zeigt die Ursprünge der modernen Dichtung auf, die sich schöpferisch verwirklicht zuerst bei BAUDELAIRE, als Forderung zuerst bei NIETZSCHE findet. Er verfolgt ihre Entwicklung in Frankreich und Deutschland, geht aber auffallenderweise mit keiner Silbe auf Person und Werk Gottfried BENNS ein, obwohl man seine Definition der absoluten Poesie wortwörtlich auf diesen anwenden könnte: „Absolut“ bedeutet für die absolute Poesie dreierlei. Einmal die (bewußte oder unbewußte, jedenfalls praktisch geübte) Erkenntnis, daß die Welt und das Dasein – im NIETZSCHESchen Sinne – nur als ästhetisches Phänomen gerechtfertigt und daß die Kunst die einzige metaphysische Tätigkeit des Menschen sei; dann, mit dieser Überzeugung zusammenhängend, daß die Poesie wahrhaft nur sie selber ist, wenn sie sich jedes ihr wesenfremden Elementes entkleidet, d. h. nicht ‚Inhalten‘ (moralischen, religiösen, philosophischen, geschichtlichen, didaktischen, sentimentalen) nachstrebt, sondern als rein erscheinende Schöpferkraft den Weltgrund selbst offenbart; und endlich, wiederum mit der vorigen Erkenntnis zusammenhängend, den Willen, der Poesie im wesentlichen nur jenen Gehalt zu belassen, der mit ihrer Form zusammenfällt“ (a. a. O. 5).

² Daß – was Lebenshaltung und Weltgefühl BENNS betrifft – im Frühwerk die Komponente des Traumes und damit der Erlösung vom quälenden Bewußtsein, im Spätwerk hingegen diejenige der Kunst und also einer erneuten Bewußtheit überwiegt, spiegelt in der Gesamtheit des Lebensganges jene Erfahrung, die der Dichter in den Rönne-Jahren erstmals errungen hatte und sich seither immer wieder, gleichsam mit jedem Gedicht, neu bestätigen mußte. Curt HONOFF (Hyperbeln des Ausdrucks, in: Geist und Ursprung, München o. J. [1955]), sagt daher mit Recht: „Seine (BENNS) alten und neuen Schriften stellen eine Welt dar, sie sind andere perspektivische Linien auf einen immer gleichen Gegenstand hin“ (a. a. O. 87).

Blau auch innerhalb des schöpferischen Prozesses eine entscheidende Rolle. Dieser ist ein Vorgang, der sich hauptsächlich im Bereich des Wortes, das ‚löst und fügt‘, entfaltet und auf denselben Voraussetzungen beruht, die sich für BENNS Weltanschauung erschließen. Blau als Wort und Farbe besitzt die größte Kraft zur Zersprengung der Realität, wodurch Freiheit für das Gedicht geschaffen wird; es wirkt gleichsam als Hintergrund, vor dem die Bilder aufsteigen, als ‚mythischer Flor‘, der die allgemeinste Beziehung zum schöpferischen Traum hat. Damit kommt ihm eine *genetische Funktion* zu.

Wenn man sich vor Augen hält, daß die farbliche Chiffre in den mannigfaltigsten Verwendungsformen diesen weiten Komplex von Vorstellungen und Gedankeninhalten in seinen Einzelheiten, in kleineren oder größeren Teilen oder in seiner Gesamtheit ausdrücken kann; daß sie außerdem noch durch ihre Stellung in der Genese des Kunstwerks ins Biographische hinüberreicht, so muß man gestehen, daß für eine so umfassende Funktion der Begriff des Symbols nicht mehr taugt. Wir haben hier ein *komplexes dichterisches Gebilde* vor uns. Das wird vollends deutlich, sobald man sich überlegt, daß die Farbe nur den Exponenten eines umfangreichen Wortfelds darstellt, von dessen Gliedern sie immer wieder abgelöst werden kann.

2. DAS WORTFELD

Durch den Mund des Ptolemäers deutet BENN selbst den Sprachbereich an, in dem er sich schöpferisch betätigt hat. Damit umreißt er aber auch bereits das Wortfeld, das der farblichen Chiffre zugeordnet ist. Die betreffende Stelle lautet:

*Wenn ich unter den Worten meines Volkes Umschau hielt, hatte ich seit je viele gefunden, die ich nie hätte erschaffen können: heilig, Firne, gestirnt, alles Vertikale hätte mir nicht gelegen, – für Ebene, Wasser, horizontale Situationen hätte ich manches beibringen können, für das Unterbewußte, das Schläfrige, das Panische, für Waben, Gärten, die Mittagsstunde. Worte aus den Steppen hatten mich immer sehr berührt . . .*¹

Da der Traum im Zentrum des inhaltlichen Komplexes liegt, können wir für die zusammenfassende Betrachtung des Wortfeldes von ihm ausgehen. Wir erinnern uns dabei an die erste versuchsweise Umgrenzung, die im Anschluß an die Definition des ligurischen Komplexes unternommen wurde. Mit diesem Begriff umreißt ja BENN selbst den Bereich, für den Blau stehen kann.

Zunächst kann man eine geographische Unterscheidung und Abtrennung vornehmen, die auf dem Gegensatz von nördlich und südlich fußt. Es finden

¹ Der Ptolemäer 128.

sich Begriffe wie Mittelmeer, florentinisch, Ägypten, Venedig, Arles, Griechenland, Palau, Südsee, Afrika . . . Damit ist gesagt, daß zwar der *Süden* im weitesten Sinne den Ort des Traumes darstellt, daß aber innerhalb dieses Bereichs dem mediterranen Raum der Vorrang gebührt.

Was der Ptolemäer ‚horizontale Situationen‘ nennt, drückt sich in dem fast völligen Fehlen aller Bezeichnungen aus, die das Gebirgige, ja das Vertikale überhaupt zum Inhalt haben. Daraus erklärt es sich, daß der Wasserfläche, die in den allermeisten Fällen als Meer erscheint, eine so überragende Bedeutung zukommt. Die Fülle von Worten, die sich an sie anschließt, bezeugt ihre zentrale Stellung: Meer, See, Golf, Lagune, Riff, Insel, Küste, Strand, Hafen, Stadt . . .

Von einer anderen Seite zielt jener Teil des Wortfeldes, der sich um die im Zitat genannte ‚Steppe‘ gruppiert, ebenfalls in diese Richtung. Ihm liegt die Vorstellung der unbegrenzten Ebene zugrunde, die den Blick in die Weite öffnet. Der *Himmel* steht daher hier im Mittelpunkt. Weiter gehören in diesen Bereich: Mittag, Licht, Wüste, Felsen, baumlos, Schatten . . .

Ein weiteres, sehr deutlich erkennbares Teilgebiet des Wortfeldes umfaßt Begriffe, die zumeist antiken *Kunstwerken* gelten. Wichtig ist hierbei, daß sie unter dem Zeichen der Vergänglichkeit stehen. Daher stößt man immer wieder auf Verbindungen mit den Worten ‚Trümmer‘ oder ‚zerfallen‘. Es schließen sich an: Herme, Säule, Architrav, Mondchâteau, Inkaplaten, Götter . . .

Ein letzter, abermals durch den Reichtum an Benennungen bereits seine zentrale Stellung verratender Bereich ist einer südlichen Pflanzenwelt vorbehalten. *Blumen*, und unter diesen wieder die Rosen, stehen dabei im Vordergrund. Es begegnen: Mohn, Mimose, Agave, Olive, Anemone, Fließer, Levkoie, Klematis, Palme, Farn, Moos, Asphodelen, Narzisse, Eukalyptos . . . Daß diese Namen nicht zufällig gewählt werden, beweisen die Verbindungen, die sich vom Mohn zum Rausch, von den Narzissen zum Selbst-Erlebnis, von den Asphodelen zum Tod ergeben und die BENN sehr bewußt benützt.

Mehr am Rande des ligurischen Komplexes stehen Wendungen, die die Aufhebung des Bewußtseins und das Versinken ins animalisch-vegetative Sein ausdrücken. Das so auffällig wiederkehrende Bild des zurückgebetteten Nackens gehört hierher, ebenso die in den Rönne-Erzählungen häufig in diesem Zusammenhang erscheinende Frau und die Begriffe Rausch, Lösen, Zerstäuben, Vergehen, Schmelzen . . . Als Formel für diesen Teil des Wortfeldes findet sich vielfach das Wort *Blut*.

Für das Herannahen der Bilder gebraucht der Dichter beinahe ausschließlich die Begriffe *Strömen* und Fluten; für den Bereich der Kunst, die Aus-

druckswelt, zieht er das Bild des unangreifbaren Himmelsgewölbes und die Vorstellung des Fliegens oder Schwebens vor; für beides setzt er verschiedentlich Hades, stygisches oder totes Land, Tartarus. Als Gefühlswert tritt jene schon erwähnte Ambivalenz von *Glück und Leid* auf, als Zeitbegriff für Traum und schöpferischen Prozeß die *Stunde*.

Der organische Zusammenhang des so in seinen Hauptgebieten aufgezeigten Wortfeldes ist deutlich. Betrachtet man die Leitvorstellungen der isolierten Teile, so fällt ihre enge Verbindung mit der Farbe Blau sofort in die Augen. Für den Süden mag das vielleicht noch einzuschränken sein; bei Meer und Himmel dagegen handelt es sich ja um die natürlichen Träger der Farbe. Ähnliches gilt für eine Reihe der genannten Blumen (Anemone, Klematis, Flieder, Levkoie). Da auch der Schatten, zumal am Abend, als blau empfunden wird, erweist sich – was BENN selber ausspricht – diese Farbe als der Exponent des Wortfeldes, als das *Südwort* schlechthin. Ihre Eigenschaft als Kolorit des Meeres, des Himmels, des Schattens und vieler Blumen macht sie zur allgemeinsten Beziehung zu diesem Bereich, den sie vermöge ihrer Zeichenhaftigkeit als eine der sieben Grundfarben allein vertreten kann. Auf diesen Erkenntnissen beruht die Benennung ‚farbliche Chiffre‘.

Wir führen im folgenden noch einige Beispiele an, die erkennen lassen, wie eng die Einzelbegriffe des Wortfeldes miteinander verflochten sind. Zunächst formelhafte Wendungen:

*Trümmer-Glücke*¹

*Rosenstunde*²

*Sonnabendrosenstunde*³

*Stundengott*⁴

*Stundengötter*⁵

*Rosenfalken*⁶

*Astermeere*⁷

*Glück-Lügenstunde*⁸

*Wasserrosen*⁹

*Stundenspiel*¹⁰

¹ Frühe Prosa und Reden 111.

² a. a. O. 106.

³ Statische Gedichte 70.

⁴ Essays 177 u. a.

⁵ Frühe Prosa und Reden 232.

⁶ a. a. O. 132.

⁷ Trunkene Flut 7.

⁸ ibid.

⁹ Der Ptolemäer 139.

¹⁰ a. a. O. 47.

*Verströmungsstunde*¹
*Meer-Blut*²
*clematisblaues Meer*³
*scabiosenfarbenes Meer*⁴
*blaue Rosen*⁵
*trunkene Flut*⁶
*geströmtes Blau*⁷
*Südseetraum*⁸
*verblühte Stunde*⁹
*Leukoienwelle*¹⁰
*stygische Blüten*¹¹
*rosen- und trümmerschwer*¹²
etc.

Aufschlußreich ist, wie selbst der Himmel häufig im Bild des Meeres erscheint. So heißt es in der Erzählung ‚Gehirne‘:

*Es ist nicht allzu heiß; ein Blau flutet durch den Himmel, feucht und aufgeweht von Ufern; an Rosen ist jedes Haus gelebnt, und manches ganz versunken.*¹³

In dem Gedicht ‚Karyatide‘ findet dieselbe Umsetzung für den Bereich der Blumen statt:

sieh dieses Sommers letzten blauen Hauch
auf Astermeeren an die fernen
baumbraunen Ufer treiben; tagen
sieh diese letzte Glück-Lügenstunde
unserer Südlichkeit
*hochgewölbt.*¹⁴

Dieses Beispiel zeigt besonders schön das Wortfeld: Blau verbindet ‚Aster-, hochgewölbt‘ Himmel und Meer; die Bilder des Strandes (‚Ufer‘) und des Strömens (‚treiben‘) sind vorhanden; ‚Südlichkeit‘ und das Gefühl des

¹ Trunkene Flut 60.

² a. a. O. 19.

³ Der Ptolemäer 55.

⁴ a. a. O. 133.

⁵ Doppelleben 135.

⁶ Trunkene Flut 5 f.

⁷ Fragmente 8.

⁸ Trunkene Flut 14.

⁹ a. a. O. 54.

¹⁰ a. a. O. 10; 100.

¹¹ a. a. O. 103.

¹² Statische Gedichte 56.

¹³ Frühe Prosa und Reden 77.

¹⁴ Trunkene Flut 7.

trägerischen Glücks schließen sich an. Auf ähnliche Weise zusammengedrängt bietet eine Stelle aus dem ‚Roman des Phänotyp‘ die Bestandteile des Wortfelds:

*Die Natur ! Die Himmel, die wechselnden, die rubinfarbenen und die erblauten, die strömenden unermesslichen Gleichen, die ihre Rosen streuen in das Stundenspiel ! Aber die Beschwörungen sind unsere: die Kronen, die Kränze und die Götter . . .*¹

Hier vertritt das Bild der Rosen, aus einem jahrhundertealten Topos herauswachsend, die Schönheiten der Natur überhaupt, denen die ‚Beschwörungen‘ durch die Kunst entgegengesetzt werden. Diese Vorrangstellung zeigen auch die folgenden Beispiele. In dem Gedicht ‚Englisches Café‘ lesen wir:

*Tyrrhenisches Meer. Ein frevelhaftes Blau.
Die Dorertempel. In Rosenschwangerschaft
die Ebenen. Felder
sterben den Asphodelentod.*²

Es ist eine eigenartige, aber sehr glückliche Form der Intensivierung, die BENN in diesem Fall durch die Setzung des Adjektivs vornimmt. Noch deutlicher als hier wird das immer wieder aufgegriffene Bild der Rosen in ‚Unabwendbar‘:

*Aus fernen Stunden, Gipfeln und Geländen,
Hirtengeräten, Jagdzeug, Säerbänden,
stieg eine Sehnsucht, die die Tat verneint —:
zurück, zurück, wo still die Wasser stehn
und Glück um Glück zum Strand die Rosen wehn.*³

Wir können an diese Verse zwei Zeilen aus ‚Gärten und Nächte‘ anschließen:

*Ach, hinter Rosenblättern
versinken die Wüsten, die Welt . . .*⁴

Ja sogar als ‚Du‘ werden die Rosen angesprochen. Das erinnert an die Verbindung der beiden Worte in ‚Blaue Stunde‘:

*Noch einmal das Ersehnte,
den Rausch, der Rosen Du —*⁵

¹ Der Ptolemäer 47.

² Trunkene Flut 34.

³ Statische Gedichte 57.

⁴ a. a. O. 38.

⁵ a. a. O. 29.

Den bereits in Fülle vorliegenden Belegen für den Zeitbegriff der Stunde seien noch drei weitere, die besonders eindrucksvoll erscheinen, angefügt:

*Ich lasse mich zerfallen,
ich bleibe dem Ende nah,
dann steht zwischen Trümmern und Ballen
eine tiefe Stunde da.¹*

*Ich glaube, erst wenn der Raum zerbricht,
erst wenn die Stunde der Träume spricht,
kommen Oleander und Pfauen.²*

*Vorstudien liegen vielfach vor, aber die hätten auch anders verwertet werden können,
nun aber kommt die Stunde und belädt sich mit den Bildern.³*

Eine genaue Untersuchung des Wortfeldes klärt auch eine Bildung wie das Adverb ‚sphinxblau‘, das sich in dem Gedicht ‚Einst‘ findet:

*Oder die Städte erglommen
sphinxblau an Schnee und Meer –⁴*

Offensichtlich handelt es sich auch hier wieder um das Aufsteigen der Bilder, das ja aufs engste mit der mystischen Partizipation zusammenhängt. Von dieser sagt BENN aber in seinem Essay ‚Zur Problematik des Dichterischen‘ (1929):

... jene Sphären, wo in der Totalität uralte die Sphinx stehen ...⁵

Ähnlich lautete ja eine Formulierung in der ‚Akademie-Rede‘:

... was erleben wir denn nun in diesen Räuschen, was erhebt sich denn in dieser schöpferischen Lust, was gestaltet sich in ihrer Stunde, was erblickt sie, auf welche Sphinx blickt denn ihr erweitertes Gesicht? (s. o.)

Die Stelle wäre sicher auch ohne solche Hinweise verständlich; aber ihren ganzen Gehalt erschließt sie erst, wenn man sie unter diesem Gesichtspunkt betrachtet.

In einem seiner frühen Gedichte, das zum ersten Male in der Sammlung ‚Söhne‘ veröffentlicht wurde, hat BENN später eine charakteristische Änderung vorgenommen, die nicht nur die enge Verflochtenheit des Wortfeldes, sondern auch die dem Dichter immer mehr bewußt werdende Zeichenhaftig-

¹ Destillationen 13.

² a. a. O. 7.

³ Doppelleben 43.

⁴ Trunkene Flut 93.

⁵ Essays 172.

keit der farblichen Chiffre erkennen läßt. Es handelt sich um die ‚Untergrundbahn‘ überschriebenen Verse:

*Die weichen Schauer. Blütenfrühe. Wie
aus warmen Fellen kommt es aus den Wäldern.
Ein Rot schwärmt auf. Das große Blut steigt an.*

*Durch all den Frühling kommt die fremde Frau.
Der Strumpf am Spann ist da. Doch, wo er endet,
ist weit von mir. Ich schluchze auf der Schwelle:
laues Geblübe, fremde Feuchtigkeiten.*

*Oh, wie ihr Mund die laue Luft verpraßt!
Du Rosenbirn, Meer-Blut, du Götter-Zwielicht,
du Erdenbeet, wie strömen deine Hüften
so kühl den Gang hervor, in dem du gehst!*

*Dunkel: nun lebt es unter ihren Kleidern:
nur weißes Tier, gelöst und stummer Duft.*

*Ein armer Hirnhund, schwer mit Gott behangen.
Ich bin der Stirn so satt. Oh, ein Gerüste
von Blütenkolben löste sanft sie ab
und schwölle mit und schauerte und triefte.*

*So losgelöst. So müde. Ich will wandern.
Blutlos die Wege. Lieder aus den Gärten.
Schatten und Sintflut. Fernes Glück: ein Sterben
hin in des Meeres erlösend tiefes Blau.¹*

Wir richten unser Augenmerk nur auf die beiden Begriffe ‚Meer‘ und ‚Blut‘ und ihren jeweiligen Zusammenhang in den beiden Fassungen. Von orthographischen und Interpunktionsänderungen abgesehen, wird ja nur ein Wort ersetzt: Blut durch Blau. Die Stellung des Begriffs Blut im Wortfeld des Gesamt-Komplexes ist uns bereits klar; wir wissen, daß er vor allem das rauschhafte Versinken ins Unbewußte bezeichnet. Der Gegensatz zum Bewußtsein wird nun in der vorletzten Strophe deutlich ausgesprochen. Damit sehen wir BENN hier wieder in der Rönne-Situation, der auch die Begegnung mit der Frau entspricht.

Blau als Südwort schlechthin, als umfassender Begriff dessen, was der Dichter erlebt, kann unbeschadet der Aussage das frühere ‚Blut‘ ablösen; ja auf Grund seiner Eigenschaft als farbliche Chiffre vermag es noch mehr zu leisten als das nur einen Teilbereich deckende andere Wort. Wahrscheinlich hat aber auch der Klangwert, der das Gedicht öffnende Diphthong, den Aus-

¹ Trunkene Flut 19; an Stelle von ‚Blau‘ hat die Erstfassung ‚Blut‘ (Söhne o. S.).

tausch mit veranlaßt. Insofern ist die Neufassung zweifellos eine Verbesserung: einmal inhaltlich gegenüber der enger begrenzten Aussage, zum andern lautlich gegenüber der hart abschließenden Tenuis in ‚Blut‘. Daß sich in dieser Veränderung auch die Entwicklung BENNS spiegelt, sei nur am Rande vermerkt¹.

Auf der andern Seite erhebt sich freilich die Frage, ob die Verschmelzung von Meer und Blut zu einer einheitlichen Vorstellung, wie sie in der Erstfassung das Gedicht trug, durch die Änderung nicht etwa gelitten habe. Sie ist durchaus zu erwägen; denn diese Verschmelzung bleibt ja sonst in den Verbindungen ‚Meer-Blut‘, ‚strömen‘, ‚großes Blut‘ noch erhalten und wird nur im Schlußvers plötzlich nicht mehr aufgenommen. Am verhänglichsten ist jedoch das ‚Rot‘ der dritten Zeile, das in der Aussage als Farbe des Blutes parallel zu ‚Meer‘ und damit ‚Blau‘ laufen soll. Der in der zweiten Fassung ausdrücklich hervorgehobene Farbkontrast könnte fälschlich auf einen inhaltlichen Gegensatz schließen lassen.

Aber offenbar wird die zeichenhafte Kraft der farblichen Chiffre vom Dichter als stark genug empfunden, um auch diesen naturgegebenen Gegensatz überwinden zu können. Das bezeugt das Gedicht ‚Aufblick‘:

*Heimstrom quillt auf zu Hunger und Geschlecht.
O Mühlenglück! O Abhang! Glutgefälle
stürmt noch die alte Sonne; schon verböhnt
Neu-feuer sie und um Andromeda
der frische Nebel schon,
o Wander-Welt!
Vermetzung an die Dinge; Nacht-liebe, Wiesenakt:
Ich: lagernd, bestoßen, das Gesicht voll Sterne,
aus Pranken-Ansprung, Zermalmungsschauer
blaut küstenhaft wie Bucht das Blut
mir Egge, Dolch und Hörner.
Noch Weg kausalt sich höckerig durch die Häuser
des immanenten Packs, mit Fratzen
des Raums bestanden, drohend
Unendlichkeit.
Mir aber glüht sich Morgenlicht
entraumter Räume um das Knie,
ein Hirtengang eichhörnbent in das Laub,
Euklid am Meere singt zur Dreiecksflöte:
O Rosenholz! Vergang! Amati-cello!²*

¹ Vgl. p. 73, Anm. 2.

² Frühe Lyrik und Dramen 64.

Wir verzichten ebenso wie beim letzten Beispiel auf eine nähere Interpretation, die sich überdies zu sehr in Einzelheiten des expressionistischen Sprachstils verlieren müßte, und achten nur auf die beiden Bereiche, die einander entgegengesetzt werden: hier der kausale Raum, dort die Welt des Unbewußten, des Traums, des Ligurischen Komplexes. Für die farbliche Chiffre liegt eine durch Vergleich ergänzte primäre Setzung echt verfremdender Art vor: zunächst wird das ‚Blauen‘ gesetzt, dann folgt eine zusätzliche Verdeutlichung – beides für das *rote* Blut. Die Schlußstrophe des Gedichts ‚Reise‘ faßt die Beziehungen des Begriffs ‚Blut‘ zum Gesamt-Komplex noch einmal zusammen:

*Schon schwindet der Verknüpfungsdrang,
schon löst sich das Bezugssystem
und unter dunklem Hautgesang
erhebt sich Blut-Methusalem.¹*

‚Blut-Methusalem‘ heißt nichts anderes als jene archaische Schicht, in die der Mensch zurücksinken kann, wenn sich die Fesseln des Bewußtseins lösen.

Die farbliche Chiffre ist nun BENN so zum geläufigen Ausdrucksmittel geworden, daß er sich ihrer auch im Essay und in der Rede bedient. In einem Diskussionsvortrag im Kölner Funkhaus vom 15. 11. 1955, der zu der Frage ‚Soll die Dichtung das Leben bessern?‘ Stellung nimmt, beschreibt er das Erleben des Dichters folgendermaßen:

Also er sitzt zu Hause, er dreht das Radio an, er greift in die Nacht, eine Stimme ist im Raum, sie bebt, sie leuchtet und sie dunkelt, dann bricht sie ab, eine Bläue ist erloschen. Aber welche Versöhnung, welche augenblickliche Versöhnung, welche Traumumarmung von Lebendigem und Toten, von Erinnerungen und Nichterinnerbarem . . .²

Unmittelbar, in primärer Setzung, erscheint die farbliche Chiffre, Durchbruch und Traumerfahrung mit den von uns erschlossenen Inhalten zeichenhaft aussagend. Die nachträgliche Erläuterung, die BENN gibt, ist besonders aufschlußreich und bestätigt unsere Ergebnisse in allen Punkten.

Die Rundfunkansprache ‚NIETZSCHE – nach 50 Jahren‘, am 25. 8. 1950 im NWDR gehalten, bietet ein weiteres Beispiel und läßt außerdem den großen Einfluß erkennen, den Werk und Leben NIETZSCHES auf die Entstehung der Chiffre ausgeübt haben:

Alles, was Inhalt, Substanz, Gedanke war, vielmehr schien, riß er mit seinem Krakengehirn, seiner Polypennatur an sich, spülte etwas Meerwasser, tiefblaues, mittelländisches, darüber, fuhr ihm unter die Haut, zerriß es und siehe, es war nur Haut,

¹ Trunkene Flut 36.

² Soll die Dichtung das Leben bessern? 16 f. Ganz ähnlich: Drei alte Männer 40.

*zeigte seine Bruch- und Wundflächen und trieb weiter, wurde weiter getrieben zu neuen Meeren, rings nur Welle und Spiel.*¹

Hier ist die Farbe in ein umfassenderes Bild eingefügt, mit dem zusammen sie die Bereiche der Form, der Kunst, der Ausdruckswelt zeichenhaft aussagt. Kurz vorher formuliert BENN dasselbe mit uns bereits bekannten Worten:

*Der Weg vom Inhalt zum Ausdruck, das Verlöschen der Substanz zu Gunsten der Expression . . .*²

Im ‚Weinhaus Wolf‘ (1937) wird es wieder ins Bild gefaßt:

Eine erbarmungslose Höhe, unablenkbar fliegen da die Pfeile, es ist kalt, tiefblau, da gelten nur Strahlen. –³

Es ist jene Vorstellung, die sich auf die Wendung ‚Schwebendes unter Azur‘ (s. o.) konzentriert. Bei Victor HUGO scheint eine ganz ähnliche Auffassung zu herrschen, wenn er sagt: *Oui, l'Art, c'est l'azur*⁴. Wir schließen unsere Betrachtung des Wortfeldes mit einem Zitat aus der Studie ‚Das letzte Ich‘ (1920), das noch einmal die wesentlichen Bereiche des Ligurischen Komplexes auf kleinstem Raum zusammenfaßt und wieder besonders schön das Aufleuchten der Bilder vor dem Hintergrund der satten Bläue zeigt:

*Jetzt wird die Insel blühen, dachte er, nun liegt ein Glück im Meer, ein Rauch über einem Riff von Flammen. Sie steigt gesäugt von der erstandenen Flut in Rosenfalken, sie stößt ins Blau, sie hat Blüten wie Frucht und Blüten wie Stein, geübert oder marmorweiße.*⁵

3. DIE VERWENDUNGSFORMEN

Die Eigenart der farblichen Chiffre offenbarte sich nicht zuletzt in der Vielfalt ihrer Verwendungsmöglichkeiten. Sie konnte im einen Fall als Bild, im nächsten als primäre Setzung, im dritten als Konkretisierung erscheinen. Wir stellen abschließend die betrachteten Beispiele zusammen.

Als aufschlußreichste Form der farblichen Chiffre hat sich die *primäre Setzung* erwiesen, die als ein absoluter zeichenhafter Gebrauch der Farbe

¹ Frühe Prosa und Reden 263.

² *ibid.*

³ Der Ptolemäer 22.

⁴ zit. nach Heinz MARTIUS, Die Bezeichnung der blauen Farbe in den romanischen Sprachen, Diss. Erlangen 1947, 150. Der Einfluß der symbolistischen französischen Literatur auf BENNS Schaffen darf keineswegs unterschätzt werden. Er spielt offenbar sowohl bei der Entstehung der farblichen Chiffre (vgl. Günther a. a. O. 25) als auch für BENNS Weltanschauung eine maßgebliche Rolle. Eine briefliche Äußerung MALLARMÉS (zit. nach Günther a. a. O. 13) scheint alle Ergebnisse RÖNNE-BENNS bereits vorwegzunehmen: ‚Après avoir trouvé le Néant, j'ai trouvé le Beau.‘

⁵ Frühe Prosa und Reden 132.

definiert wurde. Sie begegnet als reine Chiffre, als Verfremdung, in synästhetischer oder abstrakter Verwendung:

roch blau
blau ein Lied
Klang, Bogen, Sprung aus Bläue
Blau: Sie: in ihrer Wiege . . . (in fünffacher Wiederholung)
der Tartarus ist blau
Blau stand zwischen Bäumen (Anklang an Konkretisierung)
es blaut (Anklang an Konkretisierung)
(dunkel)blaue Stunde
Blut blaut
eine Bläue ist erloschen

In dem Oratorium ‚Das Unaufhörliche‘ verzichtet BENN sogar auf das Wort Blau und spricht einfach von ‚Farb und Stunde‘¹.

Wo die farbliche Chiffre innerhalb eines *Bildes* auftritt, herrschen Meer und Himmel vor:

veilchenfarbenes Gewässer
blaue Brust des Meeres
feuchte blaue Ranke
Schluchten der Bläue
von blauen Buchten benagt
Schwebendes unter Azur
blaues Anemonenschwert
ein Meer, oben Bläue
(meerische) Bläue, mythischer Flor
des Meeres erlösend tiefes Blau
Meerwasser, tiefblaues

Weniger metaphorisch als das in der Simultan-Vision Geschaute beschreibend sind die folgenden Fälle:

silberblaue die Woge her
uralte blaue Mauern
frevelhaftes Blau (des Tyrrhenischen Meeres)
die Insel stößt ins Blau

Unter *Konkretisierung* verstehen wir eine solche Verwendung der farblichen Chiffre, die sich entweder eines natürlichen Farbträgers bedient oder die Beziehung zu ihm deutlich erkennen läßt:

blauer Hauch (Asterne)
der Himmel hatte ein Blau
Weibe aus Blau (Bild und Konkretisierung in Ambiguität)

¹ Trunkene Flut 70.

eine Blüte stand im Blauen (Himmel)

l'heure bleue (Abenddämmerung)

Bläue, ein Ferngesicht (Himmel, Ferne)

geströmtes Blau (Himmel)

Fliederbüsche, blau und rauschbereit

sterbendes Blau (der Flut)

blau, tiefblau atmen die Schatten (Abenddämmerung)

schweigend das Blaue (Himmel)

strömende blaue Streifen (Himmel durch Wolken)

Bläue der fernen Hügel

sphinx-blau (Abendbeleuchtung?)

Auch ohne besonderen Hinweis dürfte inzwischen klargeworden sein, wie sich alle vorhergehenden Möglichkeiten der Farbverwendung in dem komplexen Gebilde der farblichen Chiffre treffen. Nicht nur die einfacheren konstruktiven Formen, wie Tönung, Kontrast („Der Traum“) und Lautwert („Blaue Stunde“) finden sich hier, sondern auch die komplizierteren figurativen: der große Bereich der Verfremdung in seinen wesentlichen Erscheinungen und die Farb-Metapher, die aus der gemeinsamen Farbe als Vergleichsbasis erwächst und zu den für BENN charakteristischen Bildern wie „Astermeere“ und „Levkoienwelle“ führt.

4. DEFINITION UND ANWENDUNG

Wollte man zum Abschluß versuchen, die aus der Untersuchung der Farbe Blau in BENNS Werk gewonnenen Ergebnisse allgemein zu fassen, so könnte man etwa sagen: (1) Die farbliche Chiffre ist der Exponent eines komplexen dichterischen Gebildes, das sowohl über die Metapher als auch über das Symbol hinausweist. (2) Dieses Gebilde, das wir Gesamt-Komplex nennen, umfaßt ein größeres Wortfeld, das weite, in den Kern der dichterischen Persönlichkeit und ihres Werkes sich erstreckende Vorstellungen und Gedankeninhalte deckt. (3) Die farbliche Chiffre besitzt innerhalb des Wortfeldes die größte Zeichenhaftigkeit, kann aber gleichwohl von anderen Gliedern desselben vertreten werden. (4) Wird die farbliche Chiffre daher genannt, bildhaft, konkretisiert oder in primärer Setzung, so kommt der ganze Komplex von Vorstellungen und Gedankeninhalten, der hinter ihr steht, in Bewegung. (5) Die farbliche Chiffre enthält daher immer mehr, als sie zunächst auszusagen scheint, birgt aber andererseits auch die Gefahr der Unverständlichkeit.

Obwohl die ganz persönliche Bindung, die sich ja sogar in der Farbe der Bucheinbände äußert, und das gewandelte Sprachverständnis des Expressionismus mit seinem Drang zur primären Setzung BENN ohne Zweifel eine

entschiedene Sonderstellung garantieren, kann man doch auch bei anderen Dichtern mehr oder minder deutlich ausgeprägte Ansätze zu einer der Chiffre entsprechenden Farbverwendung erkennen. EICHENDORFF etwa stößt nach und nach zu der schon ganz zeichenhaft anmutenden Formulierung ‚blaue Schwingen‘ vor¹, während BORCHERT das Erleben der Nachkriegszeit in dem Farbwort Lila konzentriert². Am weitesten fortgeschritten dürfte aber die Ausbildung einer farblichen Chiffre bei NOVALIS sein. In den ‚Geistlichen Liedern‘, den ‚Hymnen an die Nacht‘, dem Fragment der ‚Lehrlinge zu Sais‘ und vor allem im ‚Ofterdingen‘ hat sich schon in ziemlich festen Umrissen ein Wortfeld ausgebildet, das von den Vorstellungen des Wassers, des Himmels und des Blühens beherrscht und durch die Farbe Blau zu einer Einheit zusammengeschlossen wird. Es vertritt den zentralen Gedankenkomplex des Dichters: die große Verwandlung von Welt und Menschen durch Liebe und Poesie zur endgültigen Verklärung. Das Bild der Blauen Blume steht daher zwar machtvoll im Mittelpunkt, ist aber nicht isoliert, sondern innig mit den andern Bereichen des Wortfelds verknüpft. Daß NOVALIS sich dieser Zusammenhänge bewußt war, bezeugt die bekannte Bemerkung, es müsse ‚alles blau sein‘³ in seinem Buch. Verglichen allerdings mit BENN, der gleichsam seine ganze dichterische Existenz auf diese einzige, unermüdlich und unerschöpflich variierte Form der Farbverwendung gestellt hat, ist auch die farbliche Chiffre bei NOVALIS nur ein erster tastender Versuch.

¹ ‚Rettung‘: EICHENDORFF ed. KOSCH I, 1, 68.

² ‚Das ist unser Manifest‘: Wolfgang BORCHERT, Das Gesamtwerk, Hamburg 1952, 348 ff.

³ NOVALIS, Briefe und Werke ed. WASMUTH, Berlin 1943, II, 192.

ERLANGER BEITRÄGE ZUR SPRACH- UND KUNSTWISSENSCHAFT

In Vorbereitung sind folgende Titel:

LEISTE, Hans-Walter: Gogol und Molière.

SCHWERTE, Hans: Raum und Zeit in der Dichtung
Rainer Maria Rilkes.

STEGE, Hugo: David – Rex et Propheta.

STRAUSS, Helena: Rußland und Europa, ihre Kultur- und
Geistesgeschichte in der religiösen Schau der älteren
Slavophilen, A. S. Chomjakov und I. V. Kirejevskij.

SCHRENK, Josef: Die Verba der sinnlichen Wahrnehmung in
den slavischen Sprachen.

SOFF, Irene: Die altkatalanischen Verbalendungen von den
Anfängen der schriftlichen Überlieferung bis 1400.
Eine entwicklungsgeschichtliche Studie.

VERLAG HANS CARL NÜRNBERG

